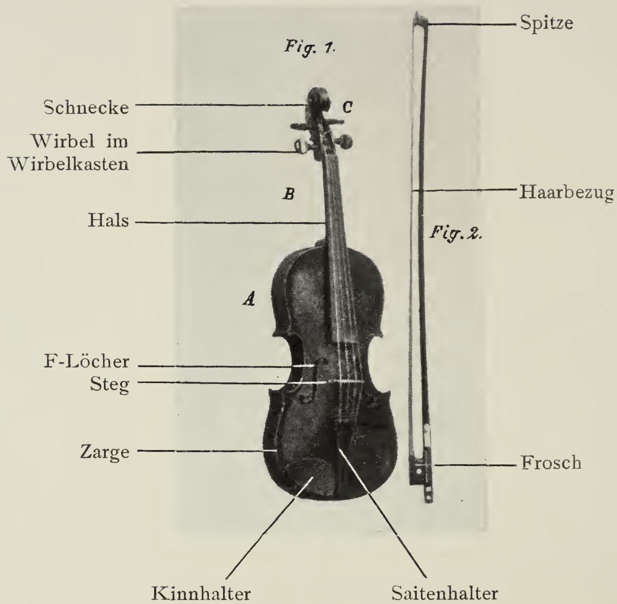

Fig. 1.
Fig. 2.
Schnecke
C
Wirbel im
Wirbelkasten
B
Hals
A
F-Löcher
Steg
Zarge
Kinnhalter
Saitenhalter
Spitze
Haarbezug
Frosch


Fig. 3.


Fig. 4.

Handbuch der Violinunterrichtslehre

Anleitung zum Erteilen eines guten Violin-Unterrichts speziell für Seminaristen und junge Geiger, die sich mit dem Lehramte vertraut machen wollen

Von

A. Eccarius-Sieber



Berlin—Gr.Lichterfelde W
Chr. Friedrich Vieweg
1903

Druck von A. Hopfer in Burg b. M.

Inhalt.

I. Der Unterricht an Anfänger des Violinspieles.

1. Allgemeine Grundsätze.

Die elementare Unterweisung im Violinspiele bietet dem Lehrer ganz außergewöhnliche Schwierigkeiten. Es ist daher für ihn von Wichtigkeit, sich dieser Schwierigkeiten stets voll und ganz bewußt zu sein, will er nicht Gefahr laufen, dem jungen Kunstbeflissenen Aufgaben zuzumuten, die derselbe beim besten Willen nicht zu bewältigen vermag. Die erste Mühewaltung verursachen die unnatürliche Haltung des Instrumentes und die Bogenführung. An Beides gewöhnt sich der Schüler erst im Laufe der Studienzeit. Da der Violinspieler jeden Ton selbst bilden muß, nicht wie der Pianist fertigen Tönen gegenüber gestellt wird, so spielt die Bildung des Musikgehöres eine dominierende Rolle. Selbst bei gutem Musikgehöre bleibt die Intonation schwer genug, zumal für solche, die nicht durch Naturanlage und Sing- (oder Klavier-)übungen ein vorgebildetes Ohr in die Stunde bringen. Körper und Geist des Lernenden werden bei diesen elementaren Versuchen außerordentlich angestrengt. Durch richtiges Maßhalten in seinen Ansprüchen hat der Lehrer die Bestrebungen des Lernenden in die rechte Bahn zu lenken. Ein Anfänger wird stets nur annähernd korrekt seine Geige halten, den Bogen führen, nur annähernd rein spielen. Konzessionen muß man ihm machen. Routine im Unterrichterteilen wird hier die Grenze des Zulässigen zu finden wissen. Pedanterie führt stets zu Mißerfolg. Die „schulgerechte“ Violin- und Bogenhaltung läßt sich in den ersten Unterrichtswochen

nicht erzwingen; nur sind alle groben Verstöße von vornherein zu verbessern. Geht der Lehrer zu schroff vor, so wird die Haltung steif: Der Schüler „kratzt, schabt". Dies ist stets zu vermeiden. Wir stoßen mit dieser Behauptung auf heftigen Widerspruch. Unsere Praxis, sowie die Ansichten hervorragender Kollegen stehen jedoch der Tatsache beweiskräftig zur Seite. Ähnlich verhält es sich mit dem Reingreifen. Wird die verlangte Tonhöhe ziemlich getroffen, so soll man das Resultat als genügend anerkennen. Zu peinliches Verbessern macht den Schüler, den sein Ohr im Stich läßt, nervös, zaghaft, unsicher. Die Intonation gewinnt bekannterweise erst dann an Sicherheit, wenn eine „ins Gehör fallende" Tonreihe den Sinn für Abwägen der einzelnen Intervallunterschiede schärft (z. B. die Tonfolge *a*, *h*, *cis*, *d*, oder *d*, *e*, *fis*, *g* — also ein Bruchstück der Tonleiter oder letztere als Ganzes.) Dann sei hier gleich auf ein ungemein verbreitetes tadelnswertes Verbessern hingewiesen. Manche Lehrer verlangen einen falschen Ton außer Zusammenhang mit jedem Anhaltspunkt — dem vorhergehenden Tone — verbessert. Nur durch Vergleich mit einem schon recht gegriffenen Tone aber läßt sich ein zweiter verbessern. Ein Beispiel: der Schüler griff nach Anstreichen der leeren *A*-saite *h'* richtig. Nun folgt *cis''*, es wird zu hoch. Der Lehrer mahnt: „zu hoch." Nun tastet der Schüler im Dunkel nach der rechten Angriffsstelle der Saite. Trifft er das Rechte, so ist es Zufall. Läßt der Lehrer dagegen nochmals *a'*, *h'* spielen, dann wieder *cis''*, so vermag der Spieler bewußt die Mensur zu treffen. Das Gedächtnis unterstützt dabei noch das etwa unsichere Ohr — nicht weniger hilft auch bald die Muskeltätigkeit nach — denn das Muskelgedächtnis spielt beim Geigen eine große Rolle. Um die Gehörschärfe zu fördern, sei ebenfalls dringend geraten, jedes zu spielende Intervall vorher öfters singen zu lassen! Kein erfahrener, gewissen-

hafter Lehrer enthält seinem Schüler dieses, das Studium ganz außerordentlich erleichternde Hülfsmittel — die Heranziehung des Gesanges — vor. Bildet es doch auch das Tonvorstellungsvermögen ungemein!

Von ganz hervorragender Bedeutung ist es alsdann, längere Zeit nur ganz übereinstimmende Griffe üben zu lassen, bevor der ungebildeten Hand Änderungen zuzumuten sind, die das Errungene gefährden. Viele Gründe lassen es geraten erscheinen, die ersten Strich- und Greifübungen auf die mittlern Saiten (*D* und *A*) zu beschränken. Das Spiel auf diesen fördert die normale Stellung der linken, erleichtert die Bogenführung der rechten Hand. Die Töne dieser Saiten sind jedem Kinde sangbar. Die Finger der linken Hand bleiben auf beiden Saiten in gleicher Stellung. Jede Schule, die den Halbtongriff *e'' f''* der *E*-saite zu Anfang verlangt, ist verwerflich. Es ist unbegreiflich, wie wenige Lehrer es einsehen, daß dieser Griff — abwechselnd, wie meist geschieht, mit dem Ganztongriff *a-h* der *A*-saite — die normale Haltung beeinträchtigt, dem Lernenden den Unterricht nutzlos sehr erschwert.

Unbegreiflich ist ferner die Absicht vieler Lehrer, dem Schüler zuerst den schweren Ganzbogenstrich beibringen zu wollen. Derselbe ist aus dem gezogenen Striche Mitte Bogens zu entwickeln. Mag unsere Ausstellung laienhaft erscheinen, der mit dem Unterricht Vertraute, Einsichtige gibt uns auch hierin Recht. Unser Ziel ist, den ersten Eifer zu Beginn des Unterrichts auszunutzen, die Lust an der Sache zu erhalten, zu erhöhen, nicht abzutöten, denn ohne Lust lernt niemand Violine spielen. Nach unserer Methode „kratzt“ kein Geiger, lernt jeder in den ersten drei Monaten allmählich rein spielen, klangvoll streichen, Bogen und Geige leicht und zwanglos richtig gebrauchen.

Endlich ist zu warnen vor Übermüdung des Schülers durch zu einseitiges, anhaltendes Behandeln derselben Übung. Die Noten lehren wir dem Kinde in kleinen Gaben. Wird eine neue Note als Zeichen eines neuen Griffes (Tones) gebraucht, so wird sie dem Gedächtnis eingeprägt. Griffübungen und Strichstudien wechseln ab — bald die linke, bald die rechte Hand besonders beschäftigend. Mit Einführung rhythmischer Übungen soll man nicht eilen. Die Freude an der Tonbildung muß man erst fördern. Taktschwierigkeiten sind später zeitig genug zu bewältigen.

Von vornherein versäume man nicht, für gute Beleuchtung des Notenpultes zu sorgen, letzteres in die rechte Höhe zu bringen, darauf zu achten, daß der Schüler bequem steht, die Brust nicht einzieht.

Soviel von allgemeinen Bemerkungen.

2. Die ersten Unterrichtsstunden.

Die ersten Eindrücke sind meist dauernd. Deshalb hat der Lehrer dafür zu sorgen, daß sein Auftreten, der Umgang mit den Zöglingen von vornherein das gegenseitige Verhältnis klar stellen. Es ist unpraktisch, wenn Lehrer — besonders jüngere — in den ersten Stunden den „neuen Schüler“ mit Liebenswürdigkeiten überhäufen, zu Scherz und Spiel aufgelegt erscheinen, um dann später den „Ernst herauszukehren“. Launenhaftigkeit untergräbt die guten Beziehungen, die nötig sind, erfreulich miteinander zu arbeiten, ebenfalls. „Unser Lehrer ist immer gleich,“ „ernst, aber nicht bös“, diese Kritik aus Kindermund sei für jeden Unterrichtenden das höchste Lob.

Die erste Stunde beginnt mit der Prüfung des zum Lernen nötigen Materiales. Da sei der Lehrer nie zu tolerant. Das Werkzeug muß tadellos instand gehalten werden. Unordnung ist schnell anerzogen, stört später ungemein.

Eine mangelhafte Geige ist zurückzuweisen. Vor allem hindert eine zu große oder zu kleine den Fortschritt des Unterrichts derart, daß der dadurch verursachte Zeitverlust, die Entwertung der Stunden die Ausgabe für eine passende Violine weit überwiegen. Der Anfänger braucht kein Meisterinstrument, aber eine Violine, die seiner körperlichen Entwicklung angepaßt ist, eine richtige Griffweite besitzt und soviel Ton gibt, daß der Tonsinn des Schülers geweckt werden kann. In der Preislage von 12 bis 30 Mark finden sich schon brauchbare Geigen allerorten vor. Der Bogen sei nicht zu schwer, nicht zu lang. Jeder Schüler soll einen Kinnhalter am Instrumente haben, und ein kleines Kissen zur Polsterung des Schlüsselbeines benutzen. Die Brust wird durch beides sehr geschont, das Studium sehr erleichtert. Warum sollte man diese Vorteile, deren sich heute kein Virtuose entäußert, dem Kinde vorenthalten?*)

1. Aufgabe: Der Lehrer erklärt die einzelnen Bestandteile der Violine und macht auf deren Zweck aufmerksam. Ist die Erklärung nicht in der Schule vorhanden, so gibt er sie in kurzen, klaren Worten. Von vornherein befleißige er sich deutlicher, ruhiger Redeweise und bedenke: zu viel Worte erschweren die Auffassung der Hauptsache. Der Lehrer: („L.“ = in der Folge stets Abkürzung für „Lehrer“, „Sch.“ = Abkürzung für „Schüler.“) „An der Violine unterscheiden wir den Körper (Rumpf), den Hals, den Kopf (die Schnecke). (Figur I. A. B. C.). In der Decke der Violine sind die F-löcher. F-löcher nennt man die Schallöffnungen wegen ihrer dem Buchstaben entlehnten Form. Decke und Boden werden durch die Zargen miteinander verbunden. Der Saitenhalter ist an den Zargen vermittels eines Knopfes

*) Wir kennen allerdings einen Pedanten an einer süddeutschen Akademie, der den Schülern den Gebrauch des Kinnhalters verbietet. Es gibt eben Leute, die durch Kleinlichkeitskrämerei von sich reden machen, weil sie durch Großtaten nicht zu glänzen vermögen.

befestigt. Der Steg, die Brücke, gibt den Saiten ihre Lage. Am Halse der Violine ist das Griffbrett aus Ebenholz aufgeleimt. Auf demselben werden die Saiten gegriffen. Der obere Teil des Halses ist der Wirbelkasten, in diesem stecken die beweglichen Wirbel. Die Saiten werden vermittels der drehbaren Wirbel, über die sie laufen, in richtige Stimmung versetzt. Den Wirbelkasten ziert die Schnecke. Im Inneren des Geigenkörpers befindet sich der Baßbalken zur Stütze der Decke vor allzugroßem Drucke der *G*-saite und die aufrecht zwischen Decke und Boden stehende „Stimme", welche den Ton auf den letztern überträgt. Der „Baßbalken" ist unter der stärksten (der *G*-)Saite, die „Stimme" nahe dem Stege unter der dünnsten, der *E*-Saite, angebracht."

Diese Bemerkungen genügen für jüngere Schüler. Man läßt sich zuweilen — etwa in nötigen Ruhepausen — diese Beschreibung vom Schüler wiederholen.

Ältere Schüler können gelegentlich über Bau, Holzbeschaffenheit, Violinbaukünstler belehrt werden. Dies alles berührt jedoch die Aufgabe unseres Handbuches nicht direkt.

(Für Lehrer: „Die Violine und ihre Meister". „Die Violintechnik" von Courvoisier, „Die Bogentechnik" von E. Kross.)

2. Aufgabe: L.: „Am Violinbogen bemerken wir die Stange und an dem unteren Ende derselben den Frosch mit der drehbaren, zum Anspannen der Haare dienenden Schraube. Am Frosche sind die Haare (der „Bezug") befestigt. An der Spitze des Bogens sind sie ebenfalls fest eingefügt. Die Haare bringen durch Anstreichen der Saiten die Töne hervor. Damit sie besser greifen, werden sie mit Geigenharz (Kolophonium) eingerieben." (Figur II.)

L.: „Jeder Geiger muß sein Instrument in Ordnung halten. Die Violine ist vor Staub und Schmutz zu schützen, öfter trocken abzustauben. Stoß, Schlag, Fallenlassen schaden der Violine. Man achte darauf, daß der Steg nicht schief steht, sonst biegt er sich oder fällt um. Die Saiten sind vor Nässe zu bewahren. Man berühre sie nahe dem Stege, wo der Bogen aufgesetzt wird, nicht mit den Fingern. Auch der Bogen ist sauber zu halten, nach Gebrauch etwas abzuspannen — jedoch nie soviel, daß sich die Haare verwirren können. Man hüte sich, letztere mit den Fingern zu berühren, damit sie nicht fettig, feucht, schmutzig werden“.

3. Aufgabe. L.: „Um richtig geigen zu können, stellt man sich aufrecht, die Brust frei heraus, doch so, daß das Gewicht des Körpers ganz auf dem linken Fuße ruht.“ (Der Lehrer läßt diese Stellung mehrmals einnehmen.) „Der rechte Fuß wird etwas nach vorn, schräg, leicht aufgesetzt.“ (Figur IV zeigt die richtige Stellung; Figur III die oft gebräuchliche, falsche.) „Durch diese Stellung kann sich der rechte Arm denkbar leicht bewegen. Dies ist zum Streichen durchaus notwendig.“ (Der Sch. macht Handbewegungen rechts, um den Vorteil des Verlangten sofort einzusehen.)

L.: „Nun nehmen wir die Geige; sie ruht mit dem unteren (breiteren) Ende auf dem Schlüsselbein (links!). Die linke Kinnlade kommt auf den „Kinnhalter“ zu liegen. Das Kißchen auf dem linken Schlüsselbein stützt von unten, so dass das Instrument durch Druck gegen die Schulter möglichst festgehalten wird.“ (Der Sch. übt unter Beihülfe des L. die richtige Haltung der Geige. Der L. lasse nun mehrmals den Sch. frisch atmen, um sich davon zu überzeugen, daß die Haltung bequem genug ist.) L.: „Wichtig ist, daß die Saiten wagrecht liegen; deshalb darf die Violine nicht zu tief gehalten werden.“ (Fig. III u. IV.)

„Ferner wird die Violine entschieden nach links gehalten, damit die rechte Hand den Bogen in rechten Winkel zu den Saiten stellen kann.“ (Dies muß der Lehrer genau vormachen.) „Die rechte Seite der Violine neigt sich etwas nach unten, damit man die E-Saite, ohne vom Körper gehindert zu werden, frei anstreichen kann.“ (Auch dies muß der Lehrer vormachen.) (Fig. IV zeigt diese rechte Violinhaltung.) Der Lehrer tut gut, vor dem Spiegel die Stellung einnehmen zu lassen und den Sch. zu veranlassen, auch zu Hause vor einen Spiegel zu treten. (NB. der L. legt mehrmals das Geigenkissen richtig unter den Rock (oder die Weste) des Schülers. Mädchen befestigen ihr Kissen am besten an einer elastischen Schnur um den Hals.

Wir raten nochmals dringend zum Gebrauch von Kinnhalter und Kissen, um das ungesunde, gern bei jungen Geigern zu Mißbildung führende zu auffällige Hochziehen der linken Schulter zu umgehen.

L.: „Nun muß die linke Hand recht an den Hals der Violine angelegt werden. Die innere Handfläche kehrt sich dem Spieler zu. Die Geige stützt sich auf den Daumen (erstes Glied) und das Wurzelglied des Zeigefingers. Der letztere muß dabei in allen drei Gliedern frei bewegt werden können.“ (Man lasse probieren.) „Die vier Finger sind so nahe als möglich an Griffbrett (und Hals) der Violine heranzubewegen, damit die Fingerspitzen sich frei bewegen können.“ (Fig. III.)

Viele Lehrer zwängen die Hand des Schülers in die sogenannte Normalhaltung: (1. Finger *f*“ (*E*-Saite) 2. Finger *c*“ (*A*-Saite), dritter Finger *g*‘ (*D*-Saite), 4. Finger *d*‘ (*G*-Saite). Das ist erstens eine unsinnige Quälerei für die ungeübte Hand, die krampfhaft angespannt, nutzlos ermüdet wird, zweitens gibt es überhaupt keine „Normalhaltung“

in gemeintem Sinne. Einsichtige Lehrer machen sich frei von diesem althergebrachten Gebrauch.

Man dulde dagegen nicht das Herabsinken des zweiten Fingers unter das Griffbrett, lasse den Finger senkrecht auf die *A*-Saite aufsetzen, die anderen Finger lose daneben. (Die Tonhöhe kommt jetzt noch nicht in Betracht, da der Bogen noch nicht gebraucht wird.)

Wird dies richtig ausgeführt, so drängt sich die Wurzel des kleinen Fingers (der Ballen desselben) ebenfalls nahe an das Griffbrett; dadurch zieht sich der linke Ellbogen vor die Brust des Spielers, fast unter die rechten Zargen des Instrumentes, wenigstens unter den Boden des letzteren. Die freie Beweglichkeit aller Finger (außer des Daumens) muß stets gewahrt sein! Die eben gezeigte Haltung schließt das Einbiegen des Handgelenkes aus, bei dem der Handballen fast parallel (statt senkrecht) zum Violinhals steht. Dies Einbiegen des Handgelenkes ist von vornherein entschieden zu tadeln. Nur so vermeidet der Schüler, daß das Ellbogengelenk krampfhaft steif gehalten wird (leicht an der Spannung der Oberarmmuskeln zu fühlen) und gewöhnt sich an eine ruhige Stellung des Handgelenkes. Der Daumen kommt dem Zeigefinger gegenüber zu liegen, jedoch mehr nach dem Mittelfinger zu, als hinter die stützende Wurzel des Zeigefingers. Die Geige muß mehr mit dem ersten (oberen) als mit dem zweiten Daumengelenke gestützt werden, damit 1. die überhängende Kuppe nicht die Saite *(G)* in ihren freien Schwingungen stört, 2. nicht der Violinenhals die Hautfalten zwischen Daumenwurzel und Zeigefinger berührt. (Kinder halten am besten direkt den Hals der Violine mit dem oberen Gelenke und Gliede des Daumens — wenn nicht die Finger besonders schlank sind.) L.: „Die Finger sind in beiden Gelenken leicht gekrümmt zu halten; beim Aufsetzen auf die Saite treffen sie diese mit der Mitte der

Kuppe. Nicht aufgestellt, schweben sie frei gekrümmt, (nicht gespreizt!) über dem Griffbrette. (Figur III.) Dabei sind folgende Fehler zu vermeiden:

1. Das Einknicken der Finger in den vorderen Gelenken beim Aufsetzen.

2. Das Einziehen des vierten (kleinen) Fingers in die Handfläche beim Abheben von der Saite.

3. Das schon erwähnte senkrechte steife Spreizen der nicht beschäftigten, besonders des zweiten Fingers!

4. Das gezwungene Aneinanderpressen der über dem Griffbrette schwebenden Finger.

Man lasse den Schüler öfters die Finger auf das Griffbrett aufschlagen und wieder heben.

Wenn die Haltung der linken Hand, an der Geige, begriffen ist, nehme man die Bogenhaltung vor.

4. Aufgabe. L.: „Jetzt kommen wir zur Bogenführung. (Während dessen kann die Geige weggelegt werden.) Der Bogen muß sicher gehalten werden, doch nicht krampfhaft fest, damit das Handgelenk von vornherein locker beweglich bleibt." (Der Lehrer gibt den Bogen richtig in die Hand wie folgt:) „Die Spitze des Daumens kommt in die gewölbte Höhlung des Frosches so zu liegen, daß der Nagel (breit) an die Zwinge, welche die Haare hält, anlehnt. Von da darf sich der Daumen nie entfernen. Das vordere Gelenk des Daumens bleibt leicht gekrümmt, stemmt sich also nicht steif eingedrückt krampfhaft gegen den Bogen — es bleibt nachgiebig, gelenkig locker!" — „Dem Daumen gegenüber liegen die andern Finger bequem nicht zu nahe aneinander — aber auch nicht gespreizt — an der Stange des Bogens an: Zeigefinger und Mittelfinger vor dem Daumen, der erstere mit dem ersten Gliede die Stange umfassend (doch nicht zu tief!). Der Mittelfinger ragt wenig über, der vorletzte Finger liegt auf, der kleine Finger stemmt sich gegen die Stange, um ein

Übersinken durch den Daumendruck zu vermeiden. Nun legt der Lehrer die Hand des Schülers mehrmals recht an den Bogen, bis der Lernende denselben frei in der Luft bewegen kann, ohne die erklärte Haltung aufzugeben. Diese Übung ist oft zu wiederholen.

Dies bisher gebotene Material beschäftigt meist Lehrer und Schüler 2—3 Stunden lang. Dazwischen lernt man, um Ermüdung zu vermeiden, bruchstückweise die folgende Aufgabe.

5. Aufgabe. L.: „Wenn wir uns unterhalten, miteinander reden, so geben wir Laute von uns. Verschiedene Laute vereinigen sich zu Worten. Um unsere Gedanken einander mitzuteilen, setzen wir Worte zu Sätzen zusammen, welche das Gedachte vernehmbar ausdrücken. Wollen wir das, was wir denken, nicht nur sprechen, sondern auch niederschreiben, welcher Zeichen bedienen wir uns dann?“ „Wir bedienen uns zur Niederschrift unserer Gedanken der Buchstaben. Wofür sind dies die Zeichen?“

Sch.: „Die Buchstaben sind die Zeichen für Laute.“

L.: „Die Buchstaben verbinden wir zu Worten, diese zu Sätzen. Was hören wir, wenn wir singen, oder Violine spielen?“

Sch.: „Wir hören Töne.“

L.: „Und hören wir mehrere Töne in angenehm klingender Aufeinanderfolge — was vernehmen wir dann, was hören wir, wenn unser Gemüt durch Töne angeregt wird?“

Sch.: „Dann hören wir eine Melodie.“

L.: „Lassen wir diese Antwort gelten. Um Melodien niederzuschreiben, damit wir sie jederzeit wieder singen, spielen können, brauchen wir auch Zeichen. Wir nannten die sichtbaren Zeichen für die Laute „Buchstaben“. Die sichtbaren Zeichen für die Töne nennen wir zum Unterschiede von den „Buchstaben“, „Noten“.

Die Noten sind sichtbare Zeichen für die Töne.

L.: „Die Noten, also die Zeichen für die Töne, werden auf, zwischen, unter und über die fünf Notenlinien geschrieben.“

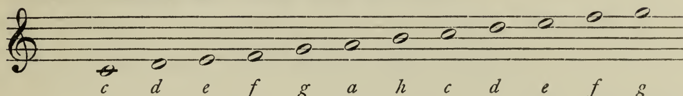
(Man weist die Notenlinien vor: [Notenlinien 1–5])

Die unterste Linie wird stets als erste bezeichnet, dann folgen die 2te, 3te, 4te, 5te. Wo liegt nun der erste Zwischenraum?“ Sch.: „Zwischen der ersten und zweiten Linie ist der erste Zwischenraum.“ L.: „Es gibt nun in der Musik verschiedene Schlüssel, welche zu Anfang des „Notensystems“, wie man die Notenlinien auch nennt, gesetzt werden. Je nach Wahl des Schlüssels heißen die Noten auf den verschiedenen Linien (und in den Zwischenräumen) anders. Wir brauchen nur den Violin- oder G-Schlüssel. Er steht auf der zweiten Linie, nach ihm heißt die Note auf dieser Linie *G*. Wir haben nun in der Musik nicht soviel Notennamen zu merken wie es im Sprachgebrauch Buchstaben gibt. Die Noten heißen *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*; sie sind die Zeichen für ebensoviel Stammtöne. Die Namen dieser Tonzeichen prägen wir uns nun ein. In derselben Reihenfolge wie wir sie nannten, werden sie auf den Notenlinien notiert.

G stand, wie wir lernten, auf der 2ten Linie. Was steht dann im nächsten oberen Zwischenraume?“ „Sch.: „*a*“. L.: „Auf der nächsten, der 3. Linie steht also *h*; im nächsten Zwischenraume?“ Sch.: „*c*“. L.: „Was steht auf der 4. Linie?“ Sch.: „*d*“. L.: „Im höheren 4. Zwischenraume?“ Sch.: „*e*“. L.: „Was folgt auf der 5. Linie?“ Sch.: „*f*“. L.: „Welche Note liegt über der obersten Linie?“ Sch.: „*g*“. L.: „Dies ist also das zweite *g*, das wir lernten“. Unter dem ersten „*g*“ der 2. Linie folgt im ersten Zwischenraume „*f*“, auf der untersten Linie liegt „*e*“. Unter den 5 Linien finden wir „*d*“. Mit Hülfe einer kurzen sogenannten

Hülfslinie, die wir durch die tiefere Note legen, erhalten wir noch ein *c*.“

Die Notenreihe sieht also so aus:



6. Aufgabe. Der Lehrer läßt aus der Schule die Noten in gemischter Reihenfolge lesen.

L.: „Wenn du singst oder spielst, so hältst du manche Töne lange, andere kurze Zeit aus. Die Töne haben also verschiedene Zeitdauer. Da die Noten die Zeichen für die Töne sind, so muß man ihnen ansehen, ob sie einen langen Ton, oder einen kurzen vorstellen. Deshalb gibt man den Noten verschiedene Formen. Für lange Töne sehen die Noten so aus: 𝅝. Für halb so lang auszuhaltende Töne schreibt man „halbe Noten“ 𝅗𝅥. Zwei halbe Noten haben dieselbe Dauer wie eine ganze Note. Teilen wir auch die halben Noten wieder in zwei Teile von gleicher Zeitdauer, so entstehen die „Viertelnoten“. Sie sehen so aus ♩ und stehen für Töne, die nur halb so lang wie die halben sind, den vierten Teil eines langen (ganzen) Tones ausmachen. Die ganze Note ist also so lang zu halten wie zwei halbe oder vier Viertelnoten.

𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder ♩ ♩ ♩ ♩; 𝅗𝅥 = ♩ ♩.

Anmerkung: Auf gleiche Weise ist später die Achtelteilung usw. zu erklären. Empfehlenswert für den Lehrer ist das vortreffliche Handbuch: Zimmer, Elementarmusiklehre. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin—Gr.Lichterfelde.

Zweckmäßig ist es nun, die vorher gelesene, gemischte Tonreihe unter Zugrundelegung der Namen singen zu lassen.

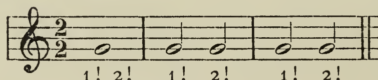
Hier kann mit den nächsten Streichübungen begonnen werden. Dazwischen wird die Notenkenntnis befestigt und wie folgt ausgedehnt.

7. Aufgabe. L.: „Das Verhältnis verschiedener Noten (verschiedener Töne) zu einander wird aber nicht nur durch

die eben erklärte verschiedene Form angegeben, sondern auch durch Einteilung der Notenreihe (Tonreihe, Melodie) in gleich lange Teile. Die gleich langen Teile, in welche alle Musikstücke geteilt werden, nennt man „Takte“. Der „Taktstrich“ trennt diese sichtbar von einander, z. B.



Bei Beginn eines jeden neuen Taktes fangen wir an, die Taktteile zu zählen. In obigem Beispiele a) also mit 1! 2! 3! 4! in Beispiel b) 1! 2! 3! Sind im ersten Takte 4 Teile zu zählen, so zählt man in jedem folgenden auch 4. Zu Beginn einer Melodie (eines Stückes) zeigen wir hinter dem Schlüssel durch übereinanderstehende Zahlen an, was für Taktteile gezählt werden sollen. Die untere Zahl (Nenner) sagt, ob wir z. B. die halben oder Viertelnoten zählen sollen, die obere Zahl (Zähler) gibt die Anzahl dieser zu zählenden Taktteile an. In Beispiel a) sind nicht die Halben, sondern die Viertel zu zählen, daher $^4/_4$. In folgendem Beispiel werden die Halben gezählt:



Hiernach kann der Lehrer gleich die || Teilzeichen, die :|| Wiederholungszeichen (Reprisen) erklären.

8. Aufgabe: Die ersten Strichübungen.

Die ersten Strichübungen werden wie folgt geleitet:

L.: „Fasse Geige und Bogen in der erlernten Weise an. Dabei mußt du darauf achten, daß 1. die Geige fest an Schlüsselbein und linker Kinnlade anliegt; 2. nicht zu tief gehalten wird; 3. daß der Zeigefinger und Daumen richtig am Halse der Violine liegen.

Die Geige liegt vollständig ruhig! — Nun wird die Haltung des Bogens kontrolliert!

1. Übung: Regel. Der Bogen berührt die Saite zwischen dem Ende des Griffbrettes und dem Stege in der Mitte und zwar nur mit dem Rande des Haarbezuges. Letzterer ist dem Auge des Spielers zugekehrt. Der Bogen muß genau im rechten Winkel zur Saite stehen. Der rechte Oberarm liegt lose am Körper an. Das Handgelenk wird etwas gehoben, sodaß der Bogen richtig zur Saite gestellt werden kann. Der Ellbogen ist etwas weiter nach vorn zu bringen als die Schulter. Nur Unterarm und Handgelenk bewegen sich (vorläufig) beim Streichen. (Unterarmstrich.)

Der Unterarm wird gestreckt so gehalten, daß die Haare des Bogens die zweite, die *A*-Saite, berühren. (Schüler mit kurzem Arm können nicht an der Spitze des Bogens anfangen, ohne „rückwärtszustreichen“, d. h. die Ellbogenlage zu verändern. Der Lehrer klebt an die Stelle, von wo aus der Bogen korrekt benutzbar ist, einen Streifen Klebpapier, damit der Schüler die Spitze des Bogens sich dahin verlegt denkt.) Nun zieht der Schüler ohne zu drücken, vielmehr leicht streichend den Bogen auf der Saite hinauf bis nahe an den Frosch. Der Schüler kommt bei diesem Striche bis etwa Mitte der unteren Bogenhälfte. Jemehr sich der Bogen dem Frosch nähert — beim Strich nach oben (Spitze — Frosch) — destomehr tritt das Handgelenk etwas nach links und nach oben hervor. Die Rückwärtsbewegung tritt beim Abstrich (der Spitze des Bogens zu) ein. Man läßt diese Übung recht oft auf der *A*-Seite, der zweiten Saite, machen. Alsdann überträgt man dieselbe auf die *D*-Saite.

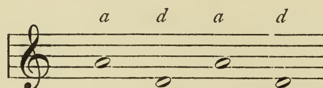
Die Neigung, „nach hinten“ zu streichen, tritt beim Herunterstrich sehr gern ein. Da empfiehlt es sich, dem Schüler einen Stuhl mit hoher Lehne rechts an den Rücken zu stellen, sodaß er sofort die Rückwärtsbewegung des

Ellbogens durch Berührung mit der Lehne merkt; ein ebenso einfaches, wie nützliches Mittel.

(Abbildung No. 4. Bogenführung.)

Das Spiel vor einem Spiegel ist sehr empfehlenswert. Ist dieser Strich geläufig, so versucht man ihn allmählich zu kräftigen, durch stärkeres Streichen bei gelindem Druck — Kratzen ist nicht zu dulden! — und durch Takthalten.

L.: „Nun wollen wir die Noten für die Töne, die beim Anstreichen der *A*- und *E*-Saite erklingen, lernen:



Die Note für *a* liegt im zweiten Zwischenraum; für *d* (*D*-Saite) unter der ersten Linie.“

Jetzt erst nimmt der Schüler das Notenblatt vor und versucht „nach Noten“ die leeren Saiten anzuspielen. Der Lehrer fragt erst nach den Notenwerten, läßt vorher zählen. Dann spielt der Schüler, der Lehrer zählt laut dazu.

Wir raten nun, die ersten Griffe zu lehren, bevor die (veränderte, schwierigere) Bogenführung auf der *G*- und *E*-Saite geübt wird. Wer sich nicht mit dieser Methode befreunden kann, lehre schon hier die Bogenführung auf *G* und *E*. Wir schalten sie daher hier gleich ein.

Beim Anstreichen der tiefen *G*-Saite erhebt sich der Oberarm vom Körper soweit als nötig ist, damit der Bogen in senkrechte Stellung zu der tiefsten Saite kommt. Während des Streichens aber macht der Oberarm keine Bewegung mit. Die Bewegung setzt sich von dem Handgelenk nur bis zum Ellenbogengelenk fort. Dies ist zu beachten!

Das Spiel auf der *E*-Saite bedingt vor allem eine richtige Geigenhaltung und ebenfalls Ruhe im Oberarm. Der Bogen gleitet gern gegen den Steg und kratzt dann; dies ist zu vermeiden. Von weiteren Einzelheiten über

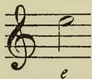
die Bogenhaltung ist in spätern Kapiteln die Rede. Diese Belehrungen sichern eine solide Grundlage.

L.: „Die Note für den Klang der leeren *G*-Saite steht unter zwei Hülfslinien:

Wir lernten *c*, kennen. Unter dieser ersten Hülfslinie, die zur Darstellung tiefer liegender Noten als das *d'* nötig ist, liegt *h*. Auf einer zweiten Hülfslinie liegt *a*: Unter der zweiten Hülfslinie liegt *g*: Tiefere Töne gibt es für die Violine nicht.

Wie heißen nun die vier Saiten?

Die tiefste, übersponnene: *G*, (das „kleine *g*", oder *G* der kleinen Oktave); die darauf folgende starke Darmsaite: *D*; die dritte Saite *A*; die vierte *E*.



Die Tonreihe von *c* bis *c* heißt Oktave, (von Okta = 8, nämlich 8 Töne); die verschiedenen Oktaven erhielten besonders Namen, diejenige von heißt die eingestrichene Oktave, das untere ist das eingestrichene *c* (*c'*); das oben abgrenzende, die zweigestrichene Oktave beginnende *c* heißt das zweigestrichene *c* (*c''*). Unter dem eingestrichenen *c* liegen die Töne der kleinen Oktave.

9. Aufgabe. **Das Aufsetzen der Finger. Die ersten Griffe.**

Auch hier ist es ratsam, um die Aufmerksamkeit des Schülers auf die Hauptsache — die Tonbildung — zu konzentrieren, vorerst ohne Noten üben zu lassen.

Regel: Jede zu übende Aufgabe werde erst rein gesungen. Der Lehrer spielt vor, der Schüler singt nach,

dann erst versucht letzterer auf der Violine das Gesungene wiederzugeben.

L.: (spielt vor *a' h'*, *a' h'*, *a' h'* etc.) Der Sch. singt nach. Danach spielt er. Wird *h'* zu hoch oder tief, so verbessert der Lehrer durch Vorspielen, läßt aber vor jedem Intonationsversuche zum Vergleich wieder *a'* anstreichen.

L.: „Der Zeigefinger heißt beim Violinspielen der erste, der Mittelfinger der zweite, der Ringfinger der dritte, der kleine vierter Finger.“ — „*h'* greifen wir also mit dem 1. Finger. Die Zahlen 1, 2, 3, 4, über den Noten zeigen an, mit welchem Finger der Ton gespielt werden soll. 0 über der Note verlangt die leere Saite.“

L.: „Es gibt in der Musik ganze und halbe (Tonstufen) Töne. Merke: *a—h* ist ein ganzer Ton.“

Wird der Aufsatz des ersten Fingers richtig gemacht, prägte sich der Schüler (auch singend!) *a—h* ein, so läßt man *d—e* auf der *D*-Saite ebenso 1) singen, 2) spielen. Wir raten entschieden dazu, erst die Mittelsaiten ausschließlich zu Intonationsübungen zu verwenden. Schon aus dem einfachen weiteren Grunde (zu den schon angegebenen Gründen), weil sich diese am besten in Stimmung halten, was das häusliche Üben fördert.

Nun tritt die Frage an uns heran, ist es ratsam *h'—cis''* oder *h'—c''*, *d' e'—fis'* oder *e'—f'* üben zu lassen? Beides läßt sich verteidigen. Wir ziehen oft *cis''*, resp. *fis''* vor. Man versäume nicht, wieder auf die Ganztonentfernung *h—cis*, *e—fis*, oder Halbtonschritte *h—c*, *e—f* hinzuweisen. Bewußtes Zugreifen wird durch klare Begriffe erleichtert. Man achte auf folgendes:

1. Der Schüler soll die Finger gerundet, senkrecht mit der Kuppe fest auf die Saite fallen lassen, diese fest auf das Griffbrett aufpressen.

2. Wichtige Regel: Nie hebe man, wenn nicht unbedingt nötig, einen Finger auf. Bei der Tonfolge *h—cis*, (*e—fis*) liegt der 1. Finger unverrückt fest!

3. Das Hinaufgleiten der Hand am Griffbrette ist zu vermeiden. In den meisten Fällen zeigt es Ermüdung des Körpers an, daher lasse man

4. den Schüler oft ausruhen, Geige und Bogen weglegen, wenn auch nur für Minuten.

5. Einem jungen Anfänger soll man nie längere, als halbstündige Lektionen geben, um Überanstrengung zu vermeiden. Es zeugt nicht von richtigem Verständnis des Lehrers, wenn er seinen Schüler übermüdet.

6. Vor dem Einsinkenlassen der Brust ist zu warnen.

7. Man verbessere nie hastig, heftig, dies macht nervös.

8. Anständige Lehrer schlagen nie auf die Finger, oder wenden körperliche Strafen an.

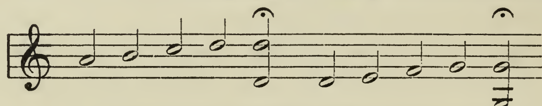
9. (Unerzogene) Unartige Schüler setzen den Lehrer mehr als sich in der Achtung herab. Ein guter Lehrer verschafft sich Achtung bei jedem Schüler durch Ernst, geistige Überlegenheit, Wissen und Können.

10. Rohe, verrohte Kinder wird niemand als Schüler annehmen, alle anderen aber sollen in einer Kunst Unterricht erhalten, die nicht nur Fachkenntnisse erzielt, sondern den Geist bildet, das Gemüt veredelt, also gute Eindrücke hinterläßt.

Selbst der schwere Elementarunterricht vermag dem Schüler Erholung von der Schulpflicht zu bieten, Freude zu bereiten, sein Interesse für die Sache zu erwecken und rege zu erhalten — wenn er ein guter ist. Dies zu erstreben ist Sache des Lehrers.

Nach Aufsetzen des zweiten Fingers schalte man gleichzeitig das Anstreichen zweier benachbarter Saiten ein. In jeder Stunde mache man den Schüler auf den Klang reiner Quinten aufmerksam, damit er bald stimmen lernt.

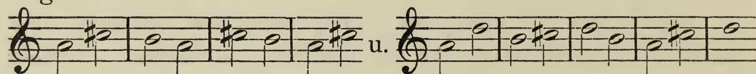
Das Aufsetzen des 3. Fingers wird gleicherweise wie das der ersten beiden gelehrt. Hat man *fis'*, *cis''* greifen lassen, so ist der nun folgende Halbtonschritt leicht zu finden. Auch fällt die Tonfolge *a*, *h*, *cis*, *d*; (*d*, *e*, *fis*, *g*;) leicht ins Gehör: Gründe genug, die Ganztonentfernung vom 1. zum 2. Finger vorzuziehen! Wurde *f*, *c* geübt, so rate man dem Schüler zum Vergleich mit der leeren, tieferen Saite und gestalte die Übung folgendermaßen:



Gerät *d''* (*g'*) zu hoch oder tief, so lasse man stets die Übung wieder beginnen, oder doch den (recht getroffenen) vorhergehenden Ton (*c*, *f*) erst wieder anstimmen. Herumtappen lassen mit dem 3. Finger ist zwecklos!

Alle vorstehend erklärten Griffe sind ohne Noten geübt. Nun lasse man dies Erlernte nach Noten üben, befestigen und verbinde damit elementare Takt- und Strichstudien an Hand der Schule.

Wurde die Tonreihe *a*, *h*, *c*, *d*, (*d*, *e*, *f*, *g*) geübt, so ist nun die Übung *a*, *h*, *cis*, *d*, (*d*, *e*, *fis*, *g*) am rechten Platze. Dann schalte man die Tonreihe *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *cis*, *d* aufwärts ein. Alle Unreinheit ist dabei leicht zu verbessern. Danach erst nehme man Übungen wie die folgenden vor:



u. s. f.

Wir haben den allerersten Unterrichtsgang nicht ohne Absicht so eingehend behandelt. Der Lehrer, der unseren Ideen folgte, wird erkannt haben, worauf es uns ankam. Ist der Schüler auf dieser Stufe angelangt, so wird sich seine Spielfreudigkeit bewähren, auch weitere Schwierigkeiten zu überwinden.

Die *D*-durtonleiter nun auf- und abwärts auswendig gespielt, wird zur Einführung des Ganzbogenstriches verwertet. Wird sie, wie alles Vorhergegangene, in jeder Stunde wiederholt, so läßt sich von jetzt ab nun streng dem Studiengange einer beliebigen Schule folgen. Auch der Halbtongriff *e—f* der *E*-saite (Sattelgriff) ist gefahrlos einzuüben. Man achte jedoch darauf, daß der 1. Finger senkrecht aufgesetzt wird.

Vor Inangriffnahme der Anwendung des vierten Fingers sind die Griffe der *G*-saite *g*, *a*, *h*, *c'* praktisch zu erlernen.

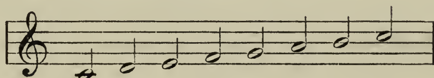
Dies erschließt die Möglichkeit der Einführung der *G*-dur und *C*-durskala. Mit dieser Errungenschaft aber wird es dem Lehrer möglich, die Skalenzusammensetzung zu erklären, wodurch dem Schüler die Bedeutung der Versetzungszeichen klar gemacht werden kann.

Wir wollen die einfachste Methode, diese theoretische Aufgabe zu lösen, dem jungen Pädagogen nicht vorenthalten.

L.: „Wie heißen die Töne, die wir bei Erlernung ihrer Zeichen, der Noten kennen lernten?"

Sch.: „*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, (*c*.)"

L.: „Spiele diese Reihe!"



L.: „Nun merke auf: *c—d* ist ein Ganzton." (Da *c' d'* [leere Saite] dies nicht erkenntlich zeigt, so verweise man auf *c''—d''* der *A*-saite). L.: „Was ist *d—e''*?"

Sch.: „Ein Ganzton."

L.: „Was ist *e—f*? Setzten wir hier die Finger nicht näher aneinander auf? Ist diese Tonentfernung (Intervall genannt) nicht kleiner? Merke daher: *e—f* ist Halbton. (Wir lernten dies schon, als wir die Töne griffen, es ist also eigentlich nichts Neues für uns!)"

„Was ist nun *f—g*?“

Sch.: „*f—g* ist Ganzton.“ L.: „*g—a*?“ Sch.: „*g—a* ist Ganzton.“ L.: „*a—h*?“ Sch.: „*a—h* ist Ganzton.“ L.: „*h—c*?“ Sch.: „*h—c* ist Halbton.“

L.: „Nun merke auf! Auf *c* folgten in unserer Tonreihe zwei ganze Töne — *d*, *e*, dann ein Halbton *f*, dann drei ganze Töne *g*, *a*, *h*, dann ein Halbton *c*!“

„Eine solche Tonreihe nennt man Tonleiter. Unsere fing mit *c* an, heißt also *C*- (dur) tonleiter. Wie diese sind alle anderen gebildet, z. B. *G*-dur:

g—a? — Ganzton; *a—h*? — Ganzton; *h—c*? — Halbton; *c—d*? — Ganzton; *d—e*? — Ganzton; *e—f*? — Halbton.

Wir brauchen aber hier einen Ganzton, müssen also *f* einen halben Ton höher greifen. Dies wird in Noten dargestellt durch das Versetzungszeichen „Kreuz“ ♯, welches den Ton um eine halbe Stufe erhöht. Dabei wird aus *f* = *fis*. Wir greifen *fis* nicht, indem wir den zweiten direkt neben *e*, sondern, wie gelernt, höher setzen. *fis—g* ist dann Halbton. 2. und 3. Finger treten neben einander.

Auf gleiche Weise wird nun auch die *D*-durtonleiter erklärt. Die richtige Vorführung des *Be* als zweites Versetzungszeichen wird der Lehrer dann selbst finden.*)

Bei Gebrauch des vierten Fingers dringe man sofort auf runden Aufsatz. Ist das Instrument für den Schüler geeignet, so liegt kein Grund vor, Zugeständnisse zu machen. Höchstens kann man die Übung *d'' es''*, *g' as'* vor *d'' e''*, *g' a'* einschalten. Man achte darauf, daß kein Finger ohne Notwendigkeit die Saite verläßt, daß die richtige Handlage gewahrt bleibt — die Hand nicht am Halse hinaufrutscht u. s. f.

Anmerkung: Wir erinnern daran, daß bei Einführung einer jeden neu zu erlernenden Skala nach unserer gegebenen Anleitung deren Bildung

*) Vergleiche: F. Zimmer. Elementarmusiklehre. (Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin — Gr. Lichterfelde).

erörtert wird. Läßt man eine Skala spielen, so gehe dem praktischen Studium folgende Prüfung voraus:

1. Wie heißt die Skala, welche wir spielen wollen? (der Schüler hat aus dem Gedächtnis die Tonfolge zu nennen.)
2. Was ist vorgezeichnet?
3. Welche Intervalle sind Ganztöne,
4. welche sind Halbtonschritte?

Durch dies Verfahren bildet sich im Geiste des Schülers ein klares Bild des zu Spielenden, dies ist für die Reinheit der Tonbildung im weiteren Studium unerläßlich.

3. Weitere wesentliche Bemerkungen zur elementaren Unterweisung.

Die Violine ist ein Melodieinstrument. Das melodische Element wiegt vor — besonders im Anfängerunterricht.

Was hilft alle technische Gewandtheit ohne Ton? Die Einschaltung melodienreicher Stücke ist von Wichtigkeit. Der Sinn für guten Klang wird dadurch ebenso gefördert, wie die Technik befestigt. Ganz leichte passende Literatur gibt es in Hülle und Fülle. Gustav Hecht, op. 11. Melodien-Album für junge Violinspieler, C. Kuntze, op. 315. 4 Duette für den Elementarunterricht, Bisping, op. 10. 3 Sonatinen (sämtlich bei Chr. Fr. Vieweg), bewähren sich immer. Weiteres Material findet sich in Rubrik I der „Lehrgänge für den Violinenunterricht“, die wir im Verlage N. Simrock herausgaben, verzeichnet. (Preis Mk. 1.—.)

Schwerfälligeren oder sehr jugendlichen Schülern gebe man zur Befestigung des Errungenen stets recht ausgiebiges Material zur Hand, bevor man auf noch unsicherm Können weiterschreitet. Bei allen Schülern aber bewährt sich zur rationellen Erlernung der elementaren Kenntnisse, als Ergänzung zu jeder Schule: Friedr. Hermann 100 Etuden für Violine für Anfänger. (Edit. Peters) Heft I (später Heft II). Dies vorzügliche Material — mit interessanter Begleitung einer zweiten Violine (für d. Lehrer) versehen —

benutzten wir auch neben unserer sehr progressiv fortschreitenden Violinschule („Die ersten Übungen und Lieder, Elementarviolinschule." Verlag Carl Grüninger Stuttgart.) Statt, bei einem gewissen Abschnitte einer Schule angelangt, nochmals das Geübte zu wiederholen, empfiehlt es sich, an Hand einer anderen gleichartigen Schule eine Wiederholung in neuer Form vorzunehmen. Das Interesse am Neuen, das jeder Schüler besitzt, läßt doppelten Gewinn an derartiger „Wiederholung" von schon Gelerntem erzielen. (Wir verweisen auf den in den „Lehrgängen für den Violinunterricht". Verlag N. Simrock, Berlin genannten Stoff.)

Folgendes ist wichtig. Die Lieder und Vortragsstücke müssen stets leichter sein als die neben diesen als Studienstoff gewählten Übungen. Die Freude am Studium darf durch zu hochgestellte Aufgaben nicht ermatten, der Schüler muß an den Liedern u. s. f. zeigen können, daß er vorwärts schreitet und sie gut vorträgt. Am Vortragsmaterial sollen Reinheit der Intonation, Sinn für Rhythmus und besonders für guten Klang gestärkt, gefördert werden. Aus diesem Grunde überhäufe man den Anfänger nicht mit zu viel Vortragsstücken. Wenige Stücke sollen als Belohnung für fleißiges Üben des Studienmateriales im engern Sinne eingeflochten werden. Zu umgehen sind sie jedoch nicht. Deshalb ziehen wir Schulen mit melodischen Einlagen trockenen Methoden (wie Hohmann etc.) vor.

Von vornherein verlange der Lehrer vom Schüler strenge Befolgung alles Eingezeichneten (des Fingersatzes, Bogenstriches, der Bogen, später auch der dynamischen Abstufungen). Findet der Lehrer Veränderungen von Einzeichnungen praktisch, so sind dieselben zu notieren. Nachlässigkeit in dieser Hinsicht rächt sich später jedenfalls empfindlich.

Nochmals erinnern wir an die Hinzuziehung des Gesanges als Hülfsmittel beim Violinelementarunterricht.

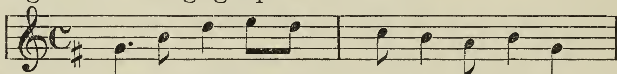
4. Soll der Lehrer mitspielen?

Die Ansichten darüber, ob der Lehrer die Aufgabe des Schülers mitspielen, ob er sekundierend auf der Violine oder am Klaviere begleiten soll, sind sehr geteilt. Jedenfalls ist einleuchtend, daß der Lehrer die Übungen vorspielt. Dabei darf er nicht schneller spielen, als es der Schüler genau fassen und nachspielen lernen kann. Durch Mitspielen derselben Stimme erleichtert er dem Lernenden sein Studium. Daher darf er nicht zu oft mitspielen, um letzteren an Selbständigkeit zu gewöhnen. Meist übertönt der Lehrer den Schüler. Das ist falsch. Mit bestem Erfolg benutzen wir die Sordine (den Dämpfer), um die Übungen nur leise mitzuspielen, dem Schüler das Vergleichen auf Reinheit seines Vortrages zu erleichtern. Es ist nicht gerechtfertigt, wenn der Lehrer aus egoistischen Gründen derartige Maßnahmen verwirft. Erst wenn der Schüler seine Übung richtig sicher kann, ist es angezeigt, eine begleitende Stimme, improvisiert (in dem Falle harmonisch und figurell einfach!) oder nach Vorschrift mitzuspielen. Auch hierbei ist es notwendig, den Ton zu dämpfen. Ab und zu kann man allerdings durch stärkere Intonation auch den Schüler zu kräftigerem Aufstreichen ermuntern. Alles zur rechten Zeit! Die Klavierbegleitung bietet den Vorteil, durch vollere Harmonie den Sinn für Zusammenklang zu wecken; auch wird durch strenges Takthalten, gute Betonung das rhythmische Gefühl gebildet; das Reinspielen wird bei dezentem Spiel auf gestimmtem Instrumente nicht minder gefördert, ganz abgesehen davon, daß sich der Geiger rechtzeitig an das Zusammenklingen der verschiedenen Klangcharaktere der Streich- und Tasteninstrumente gewöhnen soll. Zu wenig begleiten ist jedenfalls von geringerem Nachteile für den Fortschritt des Lernenden wie zu vieles, zu oftes, ungeeignetes, das nur zu sehr verbreitet ist — weil es eine Unterhaltung für den Lehrmeister bedeutet. Man darf nicht übersehen, daß sich dabei

der Mitspielende eines Teiles der Aufmerksamkeit, die von rechtswegen dem Schüler zukommt, entäußert.

Das Legato, das Binden verschiedener Noten unter einem Striche erfordert viel Sorgfalt. Ratsam ist es, die ersten Bindeübungen vorerst ohne Beachtung der Bogeneinzeichnungen mit glattem Einzelstrich für jede Note durchspielen zu lassen und dann, wenn die linke Hand keine Schwierigkeit mehr macht, erst die Bogenführung zu studieren.

Rhythmisch unsicheren Spielern hilft man auf folgende Weise zu schärferem Erfassen der Notenwerte. z. B.: Es soll folgende Übung gespielt werden:



Lehrer: „Was für Takt haben wir hier?"

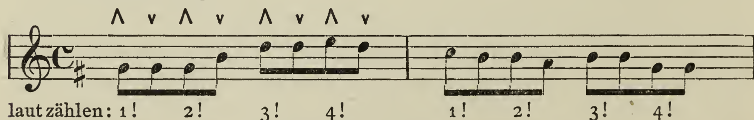
Schüler: „Viervierteltakt."

L.: „Was für Notenwerte haben wir zu unterscheiden?"

Sch.: „punktierte Viertel-, Achtel-, Viertelnoten."

L.: „Gut! zerlegen wir alle Notenwerte in Achtel. Dabei wird die punktierte Viertelnote wieviel mal als Achtel angestrichen? (Antwort: 3 mal), die Viertelnote? (Antwort: 2 mal). Spielen wir so und zählen laut 4 dazu! Ganzbogenstrich auf jedes Achtel!"

Ausführung:



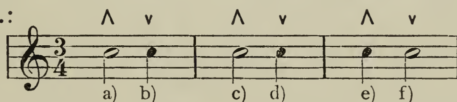
Es gibt kein besseres Mittel, rhythmische Klarheit zu erreichen, als dies im vorgehenden Beispiel gezeigte!

Das leise Taktschlagen seitens des Lehrers mit dem Bogen an das Notenpult (mit einem Stifte oder Taktstocke) sei auch empfohlen. Soviel über die Behandlung des elementaren Unterrichtes.

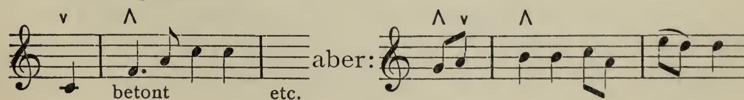
5. Logische Anwendung verschiedener Stricharten und Stricheinteilungen.

Als Grundsatz für den Schüler muß die Regel gelten, daß gleichlange (und gleichstarke) Töne durch gleichlangen Strich des Bogens erzeugt werden. Verlangen in einer Übung z. B. die halben Noten (als Zeichen für entsprechende Töne) Ganzbogenstrich, so liegt nun die Frage offen, sollen Viertelnoten durch Halbbogenstrich (mit unterer, oder oberer Bogenhälfte) ausgeführt werden, oder durch doppelt so schnellen Ganzbogenstrich? Letzterer würde zu stärkerer Tonentwicklung veranlassen, sofern die Leichtigkeit der Bogenführung nicht das — nicht beabsichtigte, — veränderte Stärkeverhältnis in der Intonation aufhebt.

Beide Spielweisen finden Verwendung, sind zu üben. In Tonfolgen, wo auf eine einzelne kürzere Note wieder eine längere folgt, ist die Halbierung der Strichfläche des Bogenbezuges unverwendbar, weil sonst die nachfolgende Note nicht ihrem vollen Werte nach mühelos auszuhalten wäre; z. B.:



a) Ganzbogen. Würde b) Halbbogen (obere Bogenhälfte) gestrichen, so käme naturgemäß c) wieder nur auf Halbbogen (obere Bogenhälfte, d), e) ebenfalls und wäre erst f) wieder mit Ganzbogen spielbar. An solchen Stellen ist nur schnellerer Strich bei b) d) e) am Platze. Sache der Bogengeschicklichkeit ist es, dabei dennoch gleiche Tonstärke zu erzielen. Die betonten ersten Noten des Taktes, die Noten auf gutem Taktteil erhalten zweckmäßig Λ Herunterstrich. Daher werden Auftaktnoten mit Aufstrich genommen. Z. B.:



Im letzten Beispiele sind *g' a'* des Auftaktes auch „Untere Bogenhälfte", *h' h'* Takt 1 Ganzbogen, *c'' a'* U. B h. (untere Bogenhälfte) *e'' d''* gebunden G B (Ganzbogen) *d''* (Takt 2) wieder G B ausführbar.

An zahlreiche Beispiele der Schule sind ähnliche Erörterungen anzuknüpfen. Man karge nie mit Erklärungen. Der Lernlustige soll bewußt das Richtige spielen lernen, selbst nachdenken lernen, warum man so und nicht anders übt!

Rhythmisierte Tonleiterstudien eignen sich hier vortrefflich; sie können ohne Notenvorlage nach Angabe des Lehrers vorgenommen werden.

Eine ganz vorzügliche Gepflogenheit vieler Lehrer ist die auch von uns adoptierte Verwendung des Tonleiterspieles zu Strichstudien (neben der Absicht — die Intonation zu bilden.) Zu Anfang (oder zu Ende) der Stunde eine Tonleiter (oder auch mehrere) zu systematisch entwickelten Strichübungen verwendet, führt zu sicherstem Fortschritte.

Mit diesen systematischen Strichstudien beginnt man am besten nicht zu früh; etwa dann, wenn der Schüler — wie in den vorhergehenden Kapiteln unseres Lehrbuches für junge Lehrer angegeben — die vier Finger der linken Hand in einigen Tonarten richtig gebrauchen, die *D*-dur (vor der *C*-dur einzuführende) *G*-dur, *C*-dur-Skala rein spielen lernte, den verlängerten Strich Mitte Bogen zum Ganzbogenstrich ausbildete.

Kein Strich kräftigt den Arm, fördert die Reinheit des Spieles, die Klangfülle des Tones so, wie der G B strich. Derselbe ist daher in jeder Stunde einige Minuten an Skalen zu üben. Danach ist der Halbbogenstrich zuerst zu pflegen. a) Strich Mitte Bogen bis Spitze, b) Mitte Bogen bis Frosch.

Bei dem Strich mit oberer Bogenhälfte (O. B h.) achte man auf das leichte Anliegen des Oberarmes am Körper, vermeide eine zu sehr nach hinten strebende Armlage,

mache man den Schüler stets darauf aufmerksam, daß der Frosch des Bogens nach vorn strebt; die Saite im rechten Winkel zur Behaarung des Bogens liegen soll.

(N. B. Schüler mit zu kurzem Arme müssen, wie schon erwähnt, event. die Benutzung des obersten Bogenteiles vermeiden.)

Bei dem Strich mit unterer Bogenhälfte (U. B h.) darf der Arm nicht höher gehoben werden, als unbedingt erforderlich. Während des Streichens ist auf möglichst ruhige Haltung des Oberarmes zu sehen.

In beiden Fällen widme man der lockeren Handgelenkbewegung besondere Aufmerksamkeit.

Nach diesen Strichen ist der „Orchesterstrich" Mitte Bogen (M. B.) zu üben. Man denkt sich die Bogenlänge in 4 Teile geteilt und benutze bei diesem Strich die 2 mittleren Teile (also eine halbe Bogenlänge.)

Wird dieser Strich gezogen, schön aneinander gezogen, durch weiche Handgelenkbewegung gut ausgeführt, so verwende man dieselbe Bogenstrecke nun zu dem langgestoßenen Mittelbogenstrich. Man übt diesen auf folgende rationelle Weise:

A-Saite: ∧ v ∧ v ∧ v

a) etc.

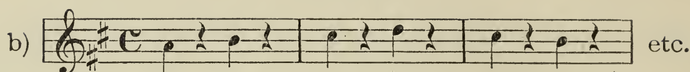
zähle: 1! 2! 3! 4!

Auf 1! kräftig streichen — gleich stark einsetzen und aushalten! nicht wie üblich schwach, zaghaft einsetzen, dann erst stärker werden! —

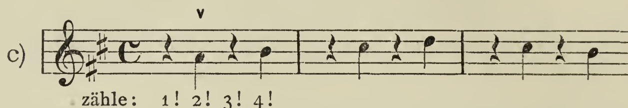
Auf 2! ruht der Bogen fest auf der Saite, ohne jedes Geräusch, ohne jede Bewegung. (Violine unbeweglich fest halten!)

Auf 3! Hinaufstrich; auf 4! Ruhe!

Dann erst verbindet man mit dieser Bogenübung die Betätigung der linken Hand.



Auch folgende Übung ist nutzbringend:



Nach diesen Vorstudien dienen die Skalen — soweit sie vorher mit G B geübt wurden, weiteren Übungen als Unterlage. Langsamstes Tempo (♩ = 60) ist dringend anzuempfehlen!

(Es ist leider eine noch sehr weit verbreitete Untugend der Lehrer, das Üben des Staccatostriches im Anfangsunterricht zu vernachlässigen, teils aus eigner Bequemlichkeit, teils, um dem Schüler eine nicht zu leugnende Mühewaltung zu ersparen.)

Auf gleiche Weise lassen sich kurz gestoßene Striche mit O. B h. (oberer Bogenhälfte) und U. B h. (unterer Bogenhälfte) einüben.

Sind diese Striche gut einstudiert, so bedarf das Kürzen des Bogens zu leichtestem Staccato keiner Bemerkung unsererseits.

Eine weitere unerläßliche Studie ist das freie Einsetzen und Abheben des Bogens, z. B.:



Bei jeder Pause verläßt der Bogen die Saite!

Dabei ist jedes Nebengeräusch zu vermeiden.

In gleicher Stärke — piano oder forte — einsetzen und weiterstreichen!

Es bedarf wohl keiner Erwähnung, daß diese Übungen auf jeder Saite auszuführen sind, daß nach tüchtigem Ton-

leiterspiele auch die (gebrochenen) Dreiklänge dazu verwendet werden.

Eine Unsitte ist es, die Tonleitern weiter als bis zur Oktave des Grundtones üben zu lassen (z. B.) *C*-dur bis *h''* etc., wie es viele Schulen lehren. Solche Experimente gehören nicht für die Schüler, die das Tonsystem erst im Ohre befestigen sollen. Im weiteren Verlaufe der Studien sind auch verschiedene Striche gemischt zu verwenden, doch gehe man dabei nicht zu weit. Komplizierte Strichkombinationen haben auf der Elementarstufe keine Berechtigung. Man belaste den Schüler nicht unnützerweise!

Auch die Bindungen sind an Skalen und (später) an Akkordpassagen zu studieren. a) 2 Noten auf GB., b) 2 Noten auf O.Bh., c) 2 Noten auf U.Bh., d) auf MB., e) 3 Noten auf G.B., f) auf O.Bh., g) auf U.Bh., h) auf MB., i) 4 Noten auf G.B., k) auf O.Bh., l) auf U.Bh. u. s. f. u. s. f.

Langsamerer Strich in U. B h. ist zu beachten! ebenso trachte man auf Egalität, Klarheit im Spiele, bevor von einer Studie zu schwererem übergegangen wird!

Noch ein wichtiger Hinweis auf die Verschiedenheit der Ausführung gezogener und gestoßener Striche sei hier gebracht.

Beim weich-anschließenden, gezogenen Striche ist die Geschmeidigkeit des Handgelenkes von Nutzen; beim getrennten, „abgebrochenen“ Striche sitzt der Bogen vor der Intonation fest, mit Druck, auf der Saite auf. Man enthalte dem Schüler diese Regel nicht vor, damit er die Verschiedenheit der Bogenführung auch mit dem Verstande faßt und dadurch präziser unterscheidet.

Im langsamsten Tempo sind alle Stricharten zu beginnen; bei Anbahnung geläufigeren Spieles sehe man darauf, daß der Strich sich allmählich kürzt, aber mit Maß. Eigentlich kurz wird der Strich erst als sogenannter „Handgelenkstrich“ — ohne Beihülfe des Unterarmes. Diese

Übung greift schon auf ein höheres Unterrichtsstudium über, ist also nicht verfrüht zu lehren. Wir machen dabei gleich hier darauf aufmerksam, daß der Handgelenkstrich am Frosche zur Erzielung kräftigerer Tonstärke, an der Spitze zu leisester Intonation Verwendung findet.

Zu Übungszwecken, zur Kräftigung des Gelenkes ist er jedoch auch an der Spitze möglichst klangvoll (nicht zu schnell) zu studieren.

Die künstlerischen Zwecken dienenden Stricharten „Springbogen", „geworfener Strich", „col legno" usw. usw. umgehen wir hier geflissentlich. Unser Buch soll dazu dienen, junge Lehrer zu rationeller Unterweisung im Elementarunterricht und auf der Mittelstufe zu befähigen, die solide Grundlage des Violinspieles zu erstreben. Es liegt uns fern, gereiften Künstlern, die allein auf höherer Stufe unterrichten sollen, Belehrung zu teil werden zu lassen.

Als jedem Lehrer empfehlenswert, ja unentbehrlich nennen wir Kroß, „Die Kunst der Bogenführung", ein prächtiges Studienwerk.

6. Anbahnung eines natürlichen, musikalisch korrekten Vortrages.

Es ist verkehrt, die musikalische Seite des Spieles, den „Vortrag", im Elementarunterrichte als nebensächlich zu betrachten und darum zu vernachlässigen. Vielmehr ist gerade an einfachen Liedern, die erfahrungsgemäß von Vorgeschrittenen doch nicht mehr mit vollem Interesse gespielt zu werden pflegen (leider!), der Sinn für natürlichen, sinngemäßen Ausdruck, für Phrasierung etc., leicht zu wecken und zu bilden.

Wie erschließt man nun dem Schüler das Verständnis für den richtigen Vortrag eines Liedes? Wir wählen als Beispiel ein denkbar schlichtes, sehr leicht spielbares Volkslied.

Al - les neu macht der Mai, macht die See - le frisch und frei;

Laßt das Haus, kommt her-aus, win-det ei - nen Strauß!

Rings er - glän - zet Son-nen-schein, duf - tend pran-gen Flur und Hain,

Vög - lein-sang, Hör - ner-klang tönt den Wald ent - lang.

Der Lehrer läßt dasselbe von dem Schüler rein und richtig betont vorerst singen; die Interpunktion muß genau erkennbar sein; betonte und unbetonte Silben sind zu unterscheiden.

L.: „Wie heißt der erste Satz, der für sich einen Sinn hat, abgeschlossen für sich einen Gedanken ausdrückt?“

Sch.: „Alles neu macht der Mai.“

L.: „Gut! Am Schlusse dieses Sätzchens steht daher ein Komma; das hier Gesagte gehört zusammen, wird also ohne Atemholen gesungen.“

„Hat es nun einen Sinn, nach „macht die Seele“ wieder abzusetzen? Gewiß nicht! „macht die Seele frisch und frei“ gehört zusammen! Wie heißt nun der nächste zusammengehörende Satz?“

Sch.: „Laßt das Haus!“ L.: „Gut! der nächste?“ Sch.: „Kommt heraus!“ L.: „Gut! Was gehört dann wieder zusammen?“

Sch.: „Windet einen Strauß!“

L.: „Schön! Nun singe nochmals bis hierher.“ (Geschieht.) „Hier machen wir eine längere Pause. Nun kommt was Anderes. Was für eine Pause steht, wie wir sehen, auch in den Noten?“ (Sch.: „Eine halbe Pause.“) —

L.: „Was gehört von dem Folgenden zusammen?"

Sch.: „Rings erglänzet Sonnenschein."

L.: „Alsdann? nach dem Komma?"

Sch.: „Duftend prangen Flur und Hain."

L.: „Weiter."

Sch.: „Vögel—sang, Hörnerklang" — L.: „Was wird von beiden behauptet?"

Sch.: „tönt den Wald entlang."

L.: „Gut! All das letztgesungene (Vögelsang bis entlang) bildet zusammen einen Satz."

L.: „Wie wir singen, so spielen wir auch."
(Der Lehrer spielt gut betont vor.)

L.: „Die betonten Silben stehen, wie wir sehen, zu Anfang des Taktes oder der zweiten Takthälfte, werden ein klein wenig (nicht unnatürlich!) betont. Nun spiele!"

Das Spiel gibt (wahrscheinlich) zu folgenden Bemerkungen Anlaß.

Takt 1. Damit wir die halbe Note deutlich, schön an die ersten (gezogen, nicht gestoßen zu spielenden) Noten heranspielen können, setzen wir am Frosche Takt 1 mit *d''* ein, verwenden zu beiden Viertelnoten je die U. Bh. (untere Bogenhälfte) und dann auf die noch einmal so lange halbe Note Ganzbogen. (G. B.)

Takt 2. Im zweiten Takte verwenden wir, an der Spitze des Bogens angelangt, zu den Vierteln *c''*, *a'* die obere Bogenhälfte (O. Bh.), zur halben Note *a'* wieder G. B. bis Frosch.

L.: „Nun spielen wir diese 2 Takte nochmals im Zusammenhange."

Takt 3 u. 4. „Die zwei folgenden, zusammengehörenden Takte gipfeln dem Inhalte nach (dem Sinne der Textworte nach), auf „frisch" und „frei". Diese Silben (Wörter)

werden also etwas stärker gespielt als Takt 3; ohne zwischen diesem und dem 4. Takte eine Unterbrechung zu machen." Mit weichem Handgelenk ziehen wir die Viertel *g' a' h' c''* des 3. Taktes mit Benutzung des U. Bh.-striches aneinander und gehen ebenso zu *d''* (etwas betonend!) und *d''*, zu den ersten 2 Vierteln Takt 4 über. Mit G. B., die halbe Note *d''* etwas hervorhebend, schließen wir den Satz ab.

Takt 5. Der nächste Takt wird nun mit Heraufstrich angefangen; damit das erste *d''* („Laßt") wieder betont wird, streichen wir etwas kräftiger mit O. B h. hinauf (V), fügen das zweite Viertel *h'* im Λ (O. Bh.) an und lassen auf *h'* (für Silbe „Haus") den G. B.-strich im V (Hinaufstrich) folgen. Takt 6 ist dann wie Takt 1, Takt 7 und 8 sind analog Takt 3 und 4, nur mit V (Hinaufstrich) beginnend, auszuführen. Dabei achte man — genau wie in Takt 3 u. 4 darauf, daß der Λ (Herunterstrich) nicht stärker als der Hinaufstrich V ausgeführt wird — eher ist es angebracht, jede folgende Note ganz wenig stärker als die vorhergehende zu spielen und diese Steigerung — wie beim Sprechen oder Singen — bis zum Schluß des 8. Taktes fortzuführen. Bei der nun folgenden Pause heben wir den Bogen leicht (ohne Betonung, die doch auch im Gesang unschön klingen würde) von der Saite ab.

Die eben gelernte kleine Steigerung im Tone läßt sich auf die zusammengehörenden nächsten 2 Takte anwenden; wir setzen *a'* am Frosche ein, wenden U. Bh. an bis zu Takt 10 *c''*, (halbe Note), dann beginnen wir Takt 11 im V (Hinaufstrich), um Takt 12 am Frosche die halbe Note *d''* zu schließen und endlich die letzten Takte wie die 4 ersten des Liedes zu spielen. —

Man gebe nicht nach, bis auf angedeutete Weise die Melodie glatt, geläufig, „mit Vortrag" gebracht wird.

Nur keine Halbheiten! Ein Lied genau studiert, erleichtert die Erlernung des nächsten!

Folgendes Kinderlied gibt zu weiterer Belehrung Anlaß.

*

{Ein Männ-lein steht im Wal-de ganz still und stumm,
es hat von lau-ter Pur-pur ein Mänt-lein um.}

Sagt, wer mag das Männlein sein, das da steht im Wald al-lein

mit dem pur-pur - ro - ten Män - te - lein?

L.: „Wir sprechen vorerst den Text mit richtiger Betonung.“

„Nun singen wir das Lied.“

„Wird nun beim Sprechen und Singen betont „Ein Männlein steht“ oder „ein Männlein steht? doch das letztere. Wir sind gewohnt, betonte Noten zu Anfang des Taktes zu setzen; daher sollte der erste Takt nicht mit „Ein“ beginnen. Wir setzen dieses Wörtchen deshalb in „den Auftakt“, der dem ersten Takte voraus geht. Wie heißt der erste Satz? „Ein Männlein steht im Walde ganz still und stumm.“ Unterbrechen wir den Vortrag dieses Satzes, so wäre kein Sinn in demselben. Sehen wir uns die Noten dazu an, so bemerken wir, daß im letzten (4.) Takte das vierte der vier Viertel fehlt, weil es als Auftakt dem ersten Takte vorauf ging. Wie lautet der zweite Satz unseres Liedes? „es hat von lauter Purpur ein Mäntlein um“. Auch diese Worte gehören unzertrennlich zusammen; da wir „es“ nicht betonen dürfen, sondern „hat“, so setzen wir eben „es“ wieder „in den Auftakt.“

L.: „Wie heißt der nächste zusammengehörende Satz des Textes?“

*) Das Lied ist eigentlich $^2/_4$-Takt gedacht.

Sch.: „Sagt, wer mag das Männlein sein?“ L.: „und weiter?“

Sch.: „das da steht im Wald allein, mit dem purpurroten Mäntelein.“

Nun wird richtig betont gesungen, danach ebenso gespielt.

Dabei ist zu beachten: Um den ersten Takt mit der zu betonenden Silbe Männ (lein) gut betont einsetzen zu können, beginnen wir vorher den Auftakt mit Aufstrich (V). Am besten, damit die Note *d′* nicht zu schwer gespielt wird, nehmen wir Mitte Bogen bis Frosch, also U. Bh., schließen an diesen Auftakt direkt, ohne jedes Absetzen, weich gezogen die Noten *g′* (betont!) *a′*, *h′*, *c″* des Takt 1 mit U. Bh.-strich an. „Wal(de)“, dafür Note *d″*, (halbe Note) Takt 2, wird etwas betont. Langsam streichen, damit wir die leichte, unbetonte Silbe „e“, dargestellt in der Melodie durch *e″* noch leicht heranbinden können. Das nun folgende („ganz“) *c″* wird sehr leicht mit Aufstrich genommen, um im Takt 3 die halben Noten bequem Λ V mit G. B. zu bekommen. Takt 4 schließt im Herunterstrich. Nach der Pause beginnen wir die Melodie (zum 1. Satze des Textes gehörend) wieder mit V.“ —

„Sagt“ wird wieder betont eingesetzt, zu Beginn des Taktes mit Λ U. Bh.; das leichte Achtel, das auf *d″*, punktiertes Viertel folgt, nämlich *c″* wird leicht U. Bh. heraufgestrichen, die folgenden Viertel folgen U. Bh. Takt 2 des 2. Teiles des Liedes hat die Noten *c″ h′* (Viertel) *a′* (halbe Note). Wir nehmen die ersten 2 Viertel *c″ h′* gebunden G. B., um für die folgende halbe Note G. B. im V zu erhalten und den folgenden Takt 3 wieder wie Takt 1 des 2. Teiles spielen und betonen zu können. Dann ergibt sich für Takt 4 dieselbe Ausführung wie bei Takt 2 (Teil 2), *c″ h′* also wieder gebunden Λ, *a′* V G. B.

Der folgende 5. Takt ergibt sich — gleichmäßig die 4 Viertel etwas im Tone steigernd — von selbst; Takt 6 werden wir *d''* (halbe Note) wieder G. B. Λ, *e'' c''* gebunden (auf die Silbe „ten“ von ro-ten passend) V G. B. streichen und dann das Liedchen schön mit G. B. *h' a' g'* abschließen, wobei, wie beim Singen, die Tonstärke nach dem Schlusse zu abnimmt.

Nach dieser Analyse wird auch dies Lied korrekt eingeübt. Diese Beispiele werden genügen, klarzustellen, wie man Liedermelodien einzustudieren hat. Daß sehr beanlagte Schüler schnell und ohne Mühe das Rechte aus sich heraus treffen, sei nebenbei bemerkt.

II. Fehlerhafte Angewohnheiten. Hülfsmittel beim Unterricht.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Violinspieler im allgemeinen gewissenhafter studieren, wie Klavierspieler. Der Grund ist naheliegend genug. Der Pianist steht fertigen Tönen gegenüber, während der Geiger jeden Ton bilden muß, wobei Ungenauigkeit das Ohr verletzende Mißklänge erzeugt. Auch verhindern die größere Mühewaltung, die grundverschiedene Tätigkeit der linken und rechten Hand von vornherein hastiges, übereiltes Üben. Dennoch verfällt auch der Geiger gern in üble Angewohnheiten.

Gesundheitschädigend ist eine schlechte Körperhaltung. Wir verweisen auf unsere gegebenen Anordnungen und ermahnen den Lehrer dringend, dafür zu sorgen, daß seine Zöglinge nicht mit eingezogener Brust üben. Ein zu niedrieges Notenpult leistet dieser schlechten Angewohnheit Vorschub, ferner die schlechte Beleuchtung des Notenblattes. Das Auge wird geschädigt, wenn es direkt in das Licht sehen muß; letzteres falle seitwärts auf

die Noten. Alsdann muß verlangt werden, daß vollständige Ruhe im Lehrzimmer, sowie in dem Raume herrscht, in welchem der junge Kunstschüler zu Hause übt. Jedes Geräusch stört, überanstrengt das Gehör, macht nervös. Nervosität ist leichter vermieden als wieder beseitigt. Der Lehrer befleißige sich einer ruhigen, leidenschaftslosen Sprache. Gerade geistig aufgeweckte, aufmerksame Schüler werden durch Anschreien, hastige Korrektur erschreckt, nervös gemacht. Die Musik ist eine Kunst, die auf das Gemüt wirken soll. Daher ist liebevolle Unterweisung unerläßlich. Kein halbwegs gebildeter, für seinen Beruf geeigneter Lehrer wendet körperliche Strafen an. Ruhe, eignes Können, verhelfen jedem Unterrichtenden zur notwendigen Autorität. Man appelliere stets an das Ehrgefühl, den Ehrgeiz des Schülers. Wo man beim Schüler keinen Ehrgeiz, keine Liebe zum Musizieren findet, da gebe man den Unterricht als erfolglos auf.

Der Lehrer besitzt im Aufgabenheft, dessen Anlage er von jedem Schüler verlangt und in welches er nach jeder Unterrichtsstunde eine Zensur über die Lösung der Aufgabe einträgt, ein wichtiges Erziehungsmittel. Es gibt sehr wenige so gleichgültige Schüler, daß sie durch ein Lob für ihren häuslichen Fleiß nicht erfreut, durch Tadel zu größerer Tätigkeit angespornt würden. Das Aufgabenheft ist für den Lehrer aber auch ein wichtiges Dokument, das ihm jeden Augenblick Aufschluß über den mit dem Schüler zurückgelegten Studiengang gibt.

Eine weit verbreitete Untugend der Schüler ist die Zerstreutheit. Sie wird meist durch schlechte Unterweisung anerzogen. Überanstrengung fördert sie gleicherweise. Wir haben schon angedeutet, daß eine gut ausgenutzte halbstündige Unterrichtszeit besser ist, als eine ganzstündige. Solange der Schüler „Stunde nimmt“ ist er vollauf zu beschäftigen. 60 Minuten lang angestrengt arbeiten ist

jedoch für die meisten jugendlichen, gerade für lebhafte, geistig tätige Schüler eine Überlastung.

Das Gegenteil der Überanstrengung ist die zu wenig sachlich ernste Beschäftigung des Lernenden. Unterhaltung über nicht zum Studium gehörende Themen wirkt zerstreuend, lenkt die Aufmerksamkeit ab, ist daher verwerflich. Der Lehrer muß es verstehen, den Stoff interessant zu gestalten. Dazu gehört in erster Linie, daß er selbst Interesse, Eifer, Liebe zur Sache zeigt. Ein Lehrer, der hinter dem Rücken des Schülers Lektüre treibt, überhaupt Teilnahmlosigkeit zeigt, erzielt keinen Fortschritt. Pünktlichkeit im Einhalten der Stunden ist ebenfalls seitens des Lehrers unerläßlich, um gleiches vom Zögling verlangen zu können. Gewisse Vorteile bietet der Unterricht im Hause des Lehrers. Nicht nur kommt der Schüler — vorausgesetzt, daß der Weg zu dessen Hause nicht zu ermüdend lang ist — frisch, mit geistiger Spannkraft zur Stunde, er wird auch aller Gedanken an die Umgebung im Elternhause enthoben, Störungen durch Geräusch im Nebenzimmer, durch Anwesenheit der Familienmitglieder im Unterrichtszimmer sind ausgeschlossen, überhaupt kann man nicht in jedem Privat-Hause ein zweckdienlich eingerichtetes Lehrzimmer voraussetzen.

Auf die Pflege der Hand ist der Schüler ebenfalls aufmerksam zu machen. Mit unreinen Händen, frierend, kann niemand gutes leisten.

Wichtig ist es, stets rhythmisch genau spielen zu lassen. Verbreitet ist der Tempowechsel in ein und demselben Stücke. Man dulde nie zu rasches Beginnen mit nachherigem Schleppen, oder umgekehrt. Der Lehrer erlaube nie, um vielleicht eine halbe Minute Zeit zu gewinnen, das Übersehen von Pausen, Ridartandis u. s. f.

Der Auftakt werde genau im Tempo des Stückes genommen. Wie oft wird derselbe verzögert oder gekürzt!

Die Verwendung des Metronoms bei Stücken, die schon gut vorbereitet wurden — also ohne Stocken gehen — leistet vortreffliche Dienste, um den Zögling an strenges Einhalten eines einmal gewählten Tempos zu gewöhnen. Für Geiger, die später nach dem Taktstocke spielen sollen, ist dies von unermeßlichem Werte. Hauptsache dabei bleibt, daß das Tempo sehr ruhig gewählt wird, damit die technische Sauberkeit, die Intonation nicht gefährdet werden.

Bei anhaltendem Üben von Fingerübungen ist das Aufsetzen des Dämpfers auf den Steg ratsam. Das Ohr, die Nerven werden dadurch geschont, ebenso wird das präzise Aufsetzen der Finger indirekt gefördert, da man dann kräftig zustreichen kann, ohne sich und andere zu ermüden, zu stören.

In Details übergehend, sei an folgende Fehler erinnert.

1. Unnützes Aufheben der Finger.

2. Bogenstrich und Intonation müssen sich genau decken, nicht daß der Finger zu spät auf das Griffbrett fällt u. s. f.

3. Hastiges, ungleichmäßiges Streichen ist tadelnswert.

4. Man dulde nicht Willkür in Benutzung der leeren Saite statt des vierten Fingers. Letzterer darf nicht durch Vernachlässigung in der Bildung zurückbleiben.

5. Falsche Betonungen, wie das Hervortretenlassen der zweiten Note einer Triolengruppe u. s. f. sind zu verbessern.

6. Die Verbesserung durch den Lehrer muß sachgemäß sein. Wir haben schon (im Kapitel 1) auf die Unsitte, Töne außer jedem Zusammenhange — also ohne Vergleichsmittel — zu verbessern, hingewiesen. Fehler gegen die Vorzeichnungen sind an Ort und Stelle, mit Einsatz zu Beginn der falsch gespielten Phrase (Satz, Periode) zu verbessern, desgleichen Strichfehler.

Wenn möglich, lasse man den Schüler Falsches selbst finden und verbessern; dies fördert seine Aufmerksamkeit

und Selbständigkeit. Man gebe nie etwas auf, ohne die nötige Erklärung dazu zu bieten.

Verbreitet ist die Gepflogenheit, zu lange bei gleichartigen Übungen zu verweilen. Doppelgriffübungen z. B. gebe man in kleinen Dosen. Bietet das verwendete Etudenheft hintereinander eine große Zahl solcher Übungen, so nimmt man am besten ein andersartiges, z. B. die Bogentechnik behandelndes Kapitel gleichzeitig mit ersterem in Angriff.

7. Schüler, welche anfangs eine kleine Violine und einen kurzen Bogen benutzten, lasse man sofort zu größerem, passendem Material greifen, sobald das erste nicht mehr der körperlichen Entwicklung entspricht, das Reinspiel durch zu enge Mensur erschwert, der rechte Arm durch zu kurzen Bogen in einer ausgiebigen Tätigkeit gehindert wird. Bei dem Wechsel des Instrumentes ist eine auf mehrere Stunden ausgedehnte Wiederholung schon bekannten Stoffes am Platze, um die errungene Fertigkeit nicht zu gefährden; besonders ist ausgiebiges Skalen- und Akkordspiel empfehlenswert.

III. Die Einführung in das Lagenspiel.

Ebenso wenig wie es im allgemeinen ratsam ist, Kinder vor dem schulpflichtigen Alter mit dem Violinstudium beginnen zu lassen, ebenso verwerflich ist ein zu frühes Verlassen der ersten Position. Bevor nicht alle Tonleitern in erster Lage geübt wurden, eine bemerkenswerte Reinheit in derselben errungen ist, hat das Beginnen von Lagenstudien keinen Zweck. Mit größter Sorgfalt gehe man an dieses schwere Kapitel heran. Es empfiehlt sich, neben weiter fortgesetzten Übungen in der ersten Lage, ganz allmählich die elementarsten Vorübungen in Angriff zu nehmen.

Um das Interesse an der schweren, an ihn herantretenden Aufgabe zu erhöhen, überzeugt der Lehrer seinen Schüler vorerst von den Vorteilen der Lagenverwendung.

L.: „Wir haben beobachtet, daß jede Saite der Violine einen anderen Klangcharakter besitzt. Am hellsten klingt die *E*-Saite; am metallischsten, vollsten die *G*-Saite. Es leuchtet ein, daß die einzelnen Abschnitte von Melodien daher besser ohne Saitenwechsel, also auf ein und derselben Saite ausgeführt werden. Dies ermöglicht uns das sogenannte Lagenspiel, welches gestattet, auch die oberen Saitenteile zu benutzen, die Saite über der ganzen Länge des Griffbrettes zu gebrauchen." (Der Lehrer spielt eine einfache Melodie a) in erster Lage, b) mit zweckmäßigem Fingersatz in den Lagen.)

Als Grundsatz, systematischen, künstlerisch korrekten Lagenspieles gilt: die Hand vollzieht den Lagenwechsel stets so, daß sie sich auf den Finger stützt, der in der zuletzt gebrauchten Lage zuletzt verwendet wurde, bis er seinen rechten Platz in der neuen Lage einnimmt. Nur auf diese Weise kann dann jeder andere Finger seine Stellung ohne Mühe durch Abmessen mit dem festliegenden einnehmen. Im Aufsteigen in die höhere Lage darf der obere Finger nie vor Ankunft in derselben zugreifen, beim Abwärtsschreiten hingegen darf er nicht vor Ankunft in der unteren Position die Saite loslassen. Aus dieser allgemeinen Regel ergeben sich folgende spezielle Vorschriften:

1. Nie hebe man einen Finger ohne Notwendigkeit vom Griffbrette auf.

2. Beim Lagenwechsel muß der die Lagenveränderung leitende Finger (d. h. der zuletzt gebrauchte!) unter festem Niederdrücken der Saite auf das Griffbrett gleiten (nicht frei springen).

3. Soweit möglich, legt man im voraus die Finger auf Töne (Angriffspunkte der Saite), die bald angestrichen werden sollen.

4. Bei dem bevorstehenden Übergang von einer Saite auf eine andere, benachbarte legt man den Finger (meist ist dies der erste) gleich auf beide Saiten.

5. Muß beim Lagenwechsel ein tieferer Finger unter einem höheren vorbeigleiten, so darf der höhere nicht früher von der Saite abgehoben werden, als im Augenblicke des Lagenwechsels.

6. Soll ein höherer Finger beim Lagenwechsel einen tieferen verdrängen, so darf der Finger, welcher in der tieferen Lage zuerst zu greifen hat, nicht vor Ankunft der Hand in der neuen Position auf die Saite fallen.

7. Eine neue Lage nach vorhergehender Pause oder Gebrauch der leeren Saite muß frei nach dem Gehör eingesetzt werden. Jedes gleitende Geräusch ist dabei also zu vermeiden. (Kein Glissando!)

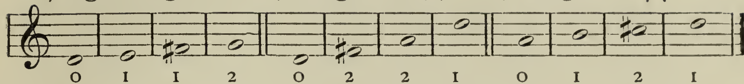
8. Hat man fehlgegriffen, so beginnt man sofort wieder die Periode, das Motiv vor dem Eintritt des Lagenwechsels, resp. die Stelle der Übung, in welcher der Lagenwechsel stattzufinden hat. Das schon früher gerügte Verbessern an Ort und Stelle durch Tiefer- oder Höhersetzen des falsch aufgesetzten Fingers ist, weil vollständig zwecklos für die Erzielung der erwünschten Treffsicherheit, zu tadeln.

Anmerkung. Neben jeder Schule ist das Werk: „Theoretisch-praktische Einführung in das Lagenspiel für Violine von Eccarius-Sieber, Verlag Grüninger, Stuttgart“ als in langjähriger Praxis bewährt, allerorten bereits eingeführt, dringend zu empfehlen.

Folgende Beispiele dienen zur Erklärung der oben aufgestellten Regeln.

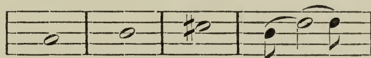
Dabei sei betont: Jeder Lagenwechsel muß entschieden, nicht zaghaft ausgeführt werden. Wurde fehlgegriffen, so beginne man die Übung sofort von vorn.

a) vgl. Regel 2. b) Regel 2. (8) c) Regel 5. ∧

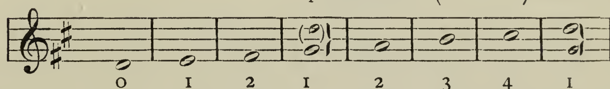


z. B. *c*). *cis* ist erst im Augenblicke des Lagenwechsels, der durch den 1. Finger bewerkstelligt wird, aufzuheben.

Folgende Klangwirkung wäre also falsch:

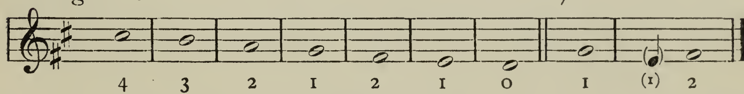


d) Regel 5! Regel 4!* 1. Finger gleich 1 auf beide (*D* u. *A*-)Saiten legen.

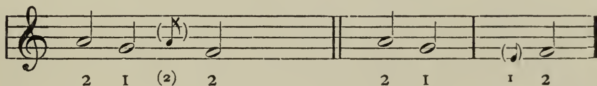


Anmerkung.* Kindern mit schmächtigen, schwachen Fingern erlasse man diese Forderung!

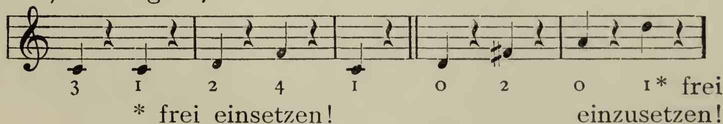
Regel 6. e)



Bei *e*) darf der 2. Finger nicht früher aufgesetzt werden (auf *fis*!) als der 1. Finger die neue (1.) Lage (durch Gleiten auf *e*′) fixierte, also nicht: sondern:



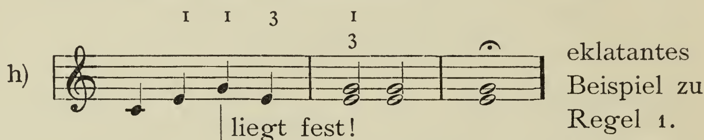
f) zu Regel 7.*



g) Gleiten mit dem 3. und 4. Finger (nicht springen, Saite loslassen!)

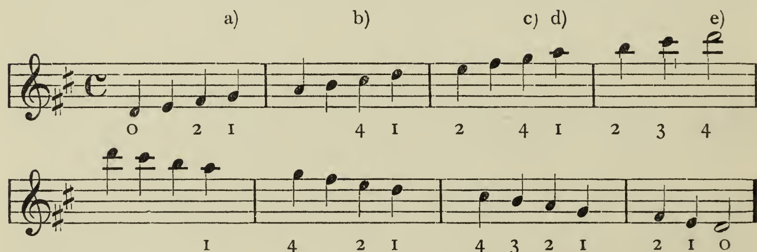


** Dieser Fingersatz muß dem Schüler als besonders zweckmäßig, die klare Intonation fördernd, geläufig gemacht werden. Bei Bindungen ist der Schritt *c* (2. Finger tief). *fis* (3. Finger tief) nur so ausführbar.



eklatantes Beispiel zu Regel 1.

Bei folgenden und ähnlichen Stellen mache man den Schüler auf die verschiedene Stellung des gleichen Fingers auf den verschiedenen Saiten aufmerksam:



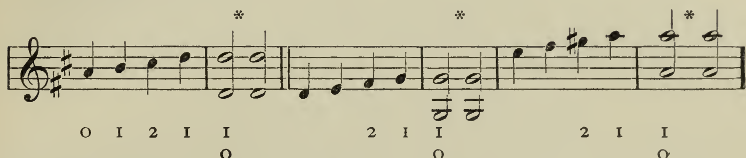
bei a) 1. Finger gleich auch mit auf *d''* setzen! b) *cis''* 4. Finger hoch! c) *g''* 4. Finger tief; bei d) (*a''*) 1 Finger weder tiefer noch höher (genau gegenüber) *g'*, *d''*; bei e) 4 Finger wie vorher auf *g''* der *A*-Saite. Abwärts dieselben Veränderungen der Stellung des 4. Fingers beachten.

Wir kamen in unserer Praxis zu der — auch von anderen Pädagogen bestätigten — Überzeugung, daß es ratsam ist, die dritte Lage vor der zweiten zu üben. Folgende Gründe sprechen hierfür.

1. In den einfachen, zuerst vorzunehmenden Studien in *C*-, *G*-, *D*-dur bietet die Stellung des 1. Fingers in der

3. Lage an der benachbarten tieferen Saite einen wichtigen Anhaltspunkt zum Vergleiche und wird

2. die präzise energische Gleitbewegung von einer Lage in die andere den Begriff des Lagenwechsels exakter fassen lassen, als die Gleitbewegung von der 1. in die 2. Lage es ermöglicht, z. B.:



* Zum Vergleich auf Reinheit!

3. Auch der 2. Finger gewinnt in der 3. Lage einen Anhaltspunkt zur Prüfung der Intonationssicherheit durch Vergleich mit der benachbarten oberen, gleichlautenden Saite, z. B.:



* Zum Vergleich als Doppelgriff anstreichen!

Der Vorteil dieser Studien dürfte gerade unsicher intonierenden Schülern gegenüber sehr ins Gewicht fallen.

4. Auch die öftere Verwendung der 3. Lage (als der 2.) dürfte für Vorausnahme derselben sprechen, wenn wir auch keineswegs die übliche Vernachlässigung der 2. Lage gutheißen möchten.

5. Der sich erschließende größere Tonumfang spricht ebenfalls für die Bevorzugung des Studiums der 3. Lage vor dem der 2. zu Beginn der Lagenstudien.

6. Tatsächlich ist die 2. Lage schwerer erlernbar, als die 3. Lage.

Dieselben Regeln, welche wir in Vorstehendem anführten, gelten als Norm auch für Erlernung der höheren Positionen.

Auf das Festhalten der Lage sei durch Befolgung der Regel 1 besonders hingewiesen.

Besonderes Augenmerk wende man auf die verschieden hohe Stellung des 1. Fingers, als des die Lage haltenden, beim Saitenübergang.

Erklärung des Flageolettspieles.*)

L.: „Die Töne werden im allgemeinen erzeugt durch festes Aufdrücken der Saiten auf das Griffbrett. Auf diese Weise wird die Schwingungslänge der Saite, also der Raum zwischen Steg und Angriffspunkt des Fingers, gekürzt. Je kürzer dieser schwingende Saitenteil ist, desto höher wird der Ton beim Anstreichen.

Nun kann man aber auch Töne bilden durch leichtes Aufsetzen des Fingers auf die Saite, ohne daß diese an der Angriffsstelle das Griffbrett berührt. Dadurch wird die Schwingung der Saite unterbrochen, es entsteht ein „Schwingungsknoten", d. h. eine ruhige Stelle in der Schwinglänge der Saite, und die auf diese Weise entstehenden Töne heißen „Flageolettöne". Es gibt „natürliche Flageolettöne", bei denen nur ein ausführender Finger die Saite berührt und „künstliche Flageolettöne", bei denen hinter dem lose tastenden Finger — also näher am Sattel — ein zweiter Finger die Saite fest auf das Griffbrett aufdrückt. Natürliche Flageoletts werden durch o über der Note dargestellt und da angewendet, wo man den Lagenwechsel, den Saitenübergang vermeiden, oder besondere Klangeffekte erzielen möchte.

*) Flageolett, Pfeifton, von franz. Flageolet (= kleine Flöte) entlehnter Ausdruck.

Bei der Ausführung müssen die nichtbeteiligten Finger selbstverständlich die Saite verlassen, dagegen dürfen sie ihre Stellung am Griffbrette, ihre schwebende Position über demselben nicht aufgeben. Das Nachziehen der Finger z. B. beim Strecken des 4. ist verwerflich, z. B.:

a) b)

0 2 1 2 4 0 0 4 3 2 1 4 3 2
4 4 2 1 0

c) d) e)

0 2 2 0 0 2 2 2 0 2 0 0 0
4 4 2 1 2 4 4

Bei a) streckt sich der 4. Finger zum Flageoletton *a''* auf der *A*-Saite, die anderen Finger behalten ihre Stellung; bei b) gleitet der 4. zum *gis''* energisch ½ Tonstufe abwärts; bei c), d) bleibt der 2. Finger über *e''* schweben, indessen der 4. die Flageolettöne *a''* (auf der *A*-Saite) ausführt.

Künstliche Flageoletts werden durch andere Noten dargestellt, z. B.: 4 1 der erste Finger greift fest *f''* (*E*-Saite), der vierte lose *b''*.

Die Klangwirkung ist *f''''* 8

Die akustische Begründung des Flageolettönespieles gehört nicht hierher.

Wir empfehlen das ausgezeichnete Werkchen von Courvoisier „die Violintechnik“, das jeder Geiger besitzen sollte (Verlag P. J. Tonger, Cöln) und weisen am Schlusse dieses Kapitels nochmals auf das Studienmaterial: Eccarius-Sieber, „Theoretisch-praktische Einführung in das Lagenspiel für Violine“, Verlag Grüninger, Stuttgart, hin.

IV. Erklärung unentbehrlicher theoretischer Begriffe.

Da wenige Schulen die notwendigen theoretischen Kenntnisse in kurzer, bündiger Weise bieten, so dienen wir dem Lehrer, der bemüht ist, sich rasch und sicher in die Unterrichtspraxis einzuarbeiten, mit dem Wichtigsten. Dasselbe ist — mit Rücksicht auf den Gang der gebrauchten Schule, Methode — an passenden Stellen einzuschalten. Wir erinnern dabei an den Grundsatz aller Pädagogik:

Man lehre nichts, was nicht sofort in die Praxis umgesetzt wird.

Die Durtonleiter haben wir schon (Kapitel I. Artikel 2) erklärt.

1. Die Konstruktion der Mollskala.

L.: „Außer der Durtonleiter, die aus einer Tonreihe von $1 + 1 + 1 + {}^{1}/_{2} + 1 + 1 + 1 + {}^{1}/_{2}$ Tönen besteht, gibt es ferner noch eine wichtige Skala: „Die harmonische Molltonleiter.“ Sie wird aus der Durtonleiter derselben Tonstufe gebildet durch Erniedrigung der dritten und sechsten Stufe um je einen halben Ton.

Aus der Tonreihe: $1 + 1 + 1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 + 1 + \frac{1}{2}$ entsteht also die folgende: $1 + 1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 + \frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ oder in Noten dargestellt:

C-Dur:

C-Moll:

ebenso abwärts.

Wir lernen also unterscheiden:

In Dur von der 3. zur 4. Stufe, von der 7. zur 8. Stufe Halbtonschritte.

In Moll von der 2. zur 3., von der 5. zur 6. Stufe und von der 7. zur 8. Stufe Halbtonschritte.

In Moll lernen wir eine Tonentfernung kennen, die größer als ein ganzer Ton ist: von der 6. zur 7. Stufe den übermäßigen Schritt, die „übermäßige Sekunde."

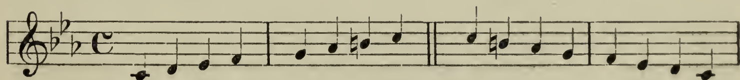
Letztere Tonentfernung („Intervall") ist für diese Mollskala charakteristisch — ebenso der Schritt von der 2. zur 3. Stufe, die „kleine Terz."

In Dur setzten wir den durch Versetzungszeichen in das richtige Verhältnis zueinander gestellten Noten die ersteren nicht jedesmal vor, sondern stellten diese Versetzungszeichen zu Anfang der Notensysteme hinter den Schlüssel, wodurch sie für den Verlauf des ganzen Stückes Geltung erhielten. Ebenso verfahren wir in Moll. Die Molltonleiter erhält dieselben Versetzungszeichen wie diejenige Durskala, deren Grundton, erster Ton (nach welchem sie genannt wird,) die (kleine) Terz der entsprechenden Mollskala ist. Wie heißt z. B. in *C*-moll die Terz?" Schüler: „Die Terz in *C*-moll heißt *es*."

L.: „Was hat *Es*-dur vorgezeichnet?"

Sch.: „*Es*-dur hat *Be*, *Es*, *As* vorgezeichnet."

L.: „Diese drei Be werden die Vorzeichen für *C*-moll. Da wir in dieser Skala aber *h* statt *b* spielen, so wird vor *b* jedesmal ein ♮, welches das ♭ vor *h* aufhebt, gesetzt, also vor die Note, nicht hinter den Schlüssel! Die *C*-moll-skala sieht nun so aus:"



L.: „Warum wird eigentlich wohl *h* statt *b* in *C*-moll gespielt? — Spielen wir einmal *C*-moll mit *b* statt *h*. Klingt die Tonleiter so abschließend? — Nein. — Der Halbtonschritt hat die Eigentümlichkeit, daß er zum nächsten Tone drängt, abschließend, „befriedigend" wirkt. Er leitet zur Oktave des Grundtones und erhielt daher den Namen „Leitton."

Bilden wir noch eine andere Mollskala: z. B. *A*-moll. Wie heißt die Tonleiter *A*-dur?

Sch.: „*a*, *h*, *cis*, *d*, *e*, *fis*, *gis*, *a*."

L.: „Demnach *A*-moll?"

Sch.: „*a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *gis*, a."

L.: „Wie heißt die Terz in dieser Mollskala?"

Sch.: „Die Terz in *A*-moll heißt *c*."

L.: „Gut! folglich bekommt *A*-moll dieselben Vorzeichen wie *C*-dur — also keine.

Zur Gewinnung des Leittones brauchen wir statt *g* „*gis*", vor *g* setzt man eben ein ♯. „Wie heißt das übermäßige Intervall in *A*-moll?"

Sch.: „*f*—*gis*."

Auf gleiche Weise werden die anderen harmonischen Mollskalen gebildet. Man kann sie von dem Schüler aufschreiben lassen.

Für die Violintechnik besitzt die harmonische Molltonleiter mehr Wert als die im Grunde keine neuen technischen Probleme bietende melodische. Man lehre erstere jedenfalls zuerst und bringe die Erklärung für die melodische Mollskala später, um den Schüler nicht zu verwirren.

Die Erklärung derselben ist folgende:

L.: „Neben der „harmonischen" gibt es noch eine „melodische" Mollskala. Von Dur abgeleitet, entsteht sie, indem man aufwärts spielend die Terz um eine halbe Stufe erniedrigt — abwärts spielend die Tonreihe so gestaltet, wie diejenige der Durskala, die auf ihrer Terz beginnt.

Wie heißt *A*-dur? „*a*, *h*, *cis*, *d*, *e*, *fis*, *gis*, *a*."

A-moll aufwärts also? *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *gis*, *a*.

Abwärts? — Die Terz in *A*-moll heißt *c*, *C*-dur hat keine Vorzeichen, somit heißt die *A*-mollskala abwärts? *a*, *g*, *f*, *e*, *d*, *c*, *h*, *a*. Die Vorzeichen sind diejenigen von *C*-dur: keine. Daraus folgt, daß man aufwärts vor *f*, *g*,

ein Kreuz ♯ setzt, also *f* zu *fis*, *g* zu *gis* erhöht. Man läßt auch diese Skalen von dem Schüler bilden, auch vielleicht aufschreiben. (Vgl. Zimmer, Elementarmusiklehre.)

2. Die Dreiklangsbildung.

Auf der Violine spielen wir meistens nur aufeinanderfolgende Töne, Melodien; es gibt aber auch gleichzeitig erklingende Töne, Zusammenklänge, „Harmonien." Die wichtigsten sind die „Dreiklänge."

Ein Dreiklang entsteht durch Zusammenklang eines Tones mit seiner Terz und Quinte. Auf der Violine werden die Dreiklänge — außer in „Doppelgriffen" — meist auseinandergelegt, „arpeggiert" gespielt, indem man die Töne nacheinander anstreicht. Zum Unterschied von „Tonleiterpassagen", in denen Nachbarnoten der Skale nacheinander gespielt werden, nennt man Dreiklangsfolgen: „Akkordpassagen."

Wie heißen die Dreiklänge von *C*, *G*, *D*, *A*, *E*-Dur u. s. f.?

Wie heißen die Dreiklänge von *C*, *G*, *D*, *A*, *E*-Moll u. s. f.?

Worin unterscheiden sich diese Akkorde?

In Dur haben wir vom Grundton zur Terz zwei ganze Töne; wir nennen diese Terz „große Terz".

In Moll haben wir vom Grundton zur Terz nur einen ganzen und einen halben Ton; wir nennen diese Terz „kleine Terz".

Die große Terz ist also das Erkennungszeichen der Dur-, die kleine Terz der Moll-Dreiklänge.

Man läßt nun von dem Schüler Dreiklänge benennen und spielen. (N. B. auch singen!)

3. Die chromatische Tonleiter.

Endlich gibt es noch eine aus lauter halben Tönen bestehende Tonleiter, die ihrer notwendig werdenden vielen Versetzungszeichen wegen, welch' letztere nicht hinter den

Schlüssel gesetzt werden können, die „chromatische (d. h. farbige, bunte) Tonleiter“ heißt.

Fingersatz: 3 4 0 1 1 2 2 3 4 0 1 1 2
3 3 4 1

Fingersatz: 2 1 1 0 4 3 3 2 1 1 4 4 3
4

Zum Unterschied von der chromatischen nennt man die Dur- und Molltonleitern „diatonische“.

Über die reichliche Verwendung der Skalen zu Tonbildungs- und Intonationszwecken haben wir uns schon geäußert. Das Tonleiter- und Akkordstudium bietet bestes Material zur Anbahnung einer soliden Technik.

(Anmerk. Wir betonen, daß alle Erklärungen für jugendliche Schüler berechnet wurden. Ältere können sich an der Hand von Musiktheoriebüchern, wie dem kurzgefaßten Zimmer'schen Werke eingehender informieren. Aufgeführtes genügt als Ergänzung der praktischen Studien, zum Verstehenlernen dessen, was man spielt.
Die Septimenakkorde sind auf ähnliche Weise wie die Dreiklänge zu erklären.)

4. Was ist eine Triole?

Eine „Triole“ entsteht durch Teilung eines Notenwertes in drei — statt zwei — gleichlange Teile. Sie ist also eine durch Dreiteilung entstandene Gruppe von drei gleichlangen, auf eine Teil- (Takt-) zeit gehörenden Noten. Teilt man ein Viertel in drei gleichlange Noten, so entstehen „Achteltriolen“; teilt man eine Halbe in drei gleichlange Noten, so entstehen „Vierteltriolen“ u. s. f. Das Erkennungszeichen der „Triole“ ist $\widehat{3}$ über der Notengruppe; dasselbe kann da wegbleiben, wo ein Verkennen der Notenwerte

(als Triolen) ausgeschlossen ist. Bei der Ausführung der Triole hüte man sich vor dem Betonen der zweiten Triolennote, man spiele die Noten nicht ungleichmäßig, achte darauf, daß die erste, oder zweite, oder dritte nicht zu lang werde, daß der Taktteil, den die Gruppe ausfüllen soll, wirklich ausgenutzt — nicht verkürzt oder verlängert wird.



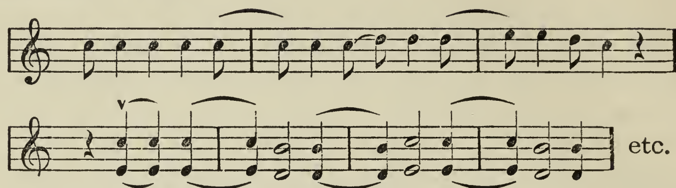
5. Erklärung der Synkope.

(Aus: „Handbuch der Klavier-Unterrichtslehre“ von Eccarius-Sieber, Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde).

Beim Deklamieren wechseln betonte und unbetonte Silben ab. Die Betonung der Silben unterliegt in jeder Sprache bestimmten Regeln. Beim Singen und Spielen muß auf die richtige Betonung ebenfalls Acht gegeben werden. In der Musik fallen die betonten Noten auf die guten Taktteile, jedenfalls muß die erste Note im Takte etwas betont werden. In den sogenannten einfachen Taktarten, wie $^2/_4$, $^3/_4$, $^2/_8$, $^3/_8$, $^2/_2$ etc. bleiben die ersten Noten des Taktes allein betont. In den aus diesen einfachen Taktarten entstandenen „zusammengesetzten Taktarten“, wie $^6/_8$, $^4/_4$ u. s. f. erhält auch die zweite Takthälfte einen kleinen Accent.

Nun kommt es vor, daß bei mehreren aufeinander folgenden Noten gleicher Tonstufe die erste derselben auf „leichten Taktteil“, z. B. auf das dritte Viertel im $^3/_4$-Takt, auf das sechste Achtel im $^6/_8$-Takt fällt und mit der folgenden auf gutem Taktteil befindlichen Note durch Bindung (Ligatur) verschmolzen ist. Dadurch ist dann die zweite Note auf gutem Taktteil nicht mehr zu betonen, vielmehr erhält die auf dem leichten Taktteil vorhergehende Note den Accent.

Diese Vorschiebung des Accentes bezeichnet man als „Synkope," z. B.:



V. Die Benutzung revidierter Ausgaben. Moderne fingersatztechnische Errungenschaften.

Die Violintechnik hat in letzter Zeit sehr tiefgreifende Veränderungen, Verbesserungen erfahren, die fast durchaus dahin streben, den ausdrucksvollen Vortrag zu fördern. Dazu kommt die ganz immens gesteigerte Violintechnik selbst, welche die modernen Kompositionen voraussetzen. Es dürfte einleuchten, daß schon der Anfangsunterricht das zu erstrebende Endziel ins Auge fassen muß und im strebsamen Schüler das Verständnis für die zeitgemäßen Anschauungen in Kunst und Kunsttechnik erweckt. Vor allem ist von vornherein ganz mit der Tradition der „klassischen" leipziger Schule zu brechen, die in pedantischer Weise geraume Zeit an jetzt unhaltbar gewordenen Prinzipien festhielt. Man betrachte z. B. die alten Revisionen von Fr. Hermann, der fast nur mit 1. und 3., 5. und 7. Lage arbeitet u. s. f. Die moderne Pädagogik stellt den Grundsatz auf: Auch die schwersten technischen Probleme sind zu üben, wenn sie dem rein musikalischen Elemente, dem kunstvollen — wohlverstanden nicht gekünstelten — Vortrage dienen. Es gibt Etuden älterer Meister, die heute nur deshalb unentbehrlich sind, weil sie durch — musikalisch — gleichwertige neue Werke nicht ganz ersetzt werden, die eine solide Grundlage für höhere technische Aufgaben

bilden: Mazas, Kreutzer, Fiorillo, Rode sind da in erster Linie zu nennen. Diese Etudenwerke, die heute eine ganz enorme Verbreitung gefunden haben, die das eiserne Gerippe im Unterrichtsgange eines jeden Geigers bilden, sind in der Originalausgabe nicht mehr den modernen Ansprüchen gewachsen. Die Kunst schreitet vorwärts und daher muß auch das den Ausübenden zur Kunsttätigkeit vorbildende Material mit ihren Fortschritten in Einklang bleiben. Es entstanden Revisionen. Die bekanntesten sind die seinerzeit mit Recht gerühmten Bearbeitungen der Edition Peters, verfaßt von David, Hermann u. A. Diese haben sich jedoch längst überlebt, entsprechen weder den plastischen modernen Vortragsmanieren, noch der heute geforderten klaren — oft leider nur übertriebenen — Phrasierungskunst.

Der Lehrer, der seinen Schüler so heranbildet, daß er für modernes Kunstschaffen Verständnis mitbringt, muß zeitgemäße Revisionen beim Unterrichte verwenden. An guten neuen bezeichneten Ausgaben ist kein Mangel. Ihre Berechtigung haben Leute wie Bülow, Liszt, Tausig, Joachim, Kroß u. A. unumstößlich nachgewiesen. Die Hauptsache ist nur, daß diese Revisionen an rechter Stelle Verwendung finden, den Fähigkeiten der Schüler angepaßt sind. An seinem Platze nützt jedes Werk, an unrechtem Platze bleibt das Studium des bestbearbeiteten Materiales wertlos.

Wie unsinnig wird z. B. Richard Hofmanns großes Werk „die Violintechnik“ verwendet! Da plagen geistig beschränkte Lehrer den kleinsten Anfänger mit den trockenen, musikalisch die allerbescheidensten Ansprüche unbefriedigt lassenden Fingerdressuren, die in der Hand gut Vorgebildeter zweifellos von Nutzen für die Vervollkommnung der Fingergymnastik sind.

Wie unbedacht bekommen noch Unerwachsene, geistig Unentwickelte, an ernstes Studium noch nicht Gewöhnte Kreutzer, Fiorillo in die Hand! Solche Werke erfordern

entschieden ernstes Kunstinteresse, sonst verleiden sie unreifen Schülern nur die Freude an der Kunstausübung.

Selbst Schüler, die sich eine bemerkenswerte Sicherheit in den 4 ersten Lagen aneigneten, aber bei nur durchschnittlicher Begabung täglich wenig üben können, weil sie noch schulpflichtig sind, sollen nicht Werke wie Kreutzer und Fiorillo in der Gesamtausgabe in die Hand bekommen. Diese Literatur ist in den einzelnen Etuden, die sie enthält, nicht progressiv geordnet, die eine Etude ist leicht, eine nächste höchst anspruchsvoll u. s. f. Der Lehrer muß also die Werke recht anwenden und genannter Gattung Schüler nur eine sortierte Auslese bieten. Will er dabei Zeitverluste vermeiden, oder sich erst praktische Erfahrung sammeln, so greift er am besten zu progressiv geordneten Sammelwerken. Bei P. J. Tonger (Köln) erschienen 3 Bände (à Mk. 1) „Etuden-Album für Violine", welche streng progessiv vorwärtsschreitend Etuden von Fiorillo, Kreutzer, Corelli, Mazas, Abel, Rode, Spohr, Rolla, Bériot, Alard bieten, und zwar genau mit modernen Applikaturen, Phrasierungen, mit Erläuterungen etc. versehen.

Ernste, begabte Studierende verweisen wir auf die vortrefflichen Neuausgaben der Etuden und Capricen Kreutzers, Fiorillos von Kroß. (Mainz, Schotts Söhne.) Bériots Schule erschien in neuem Gewande von Heermann bei Schotts Söhne, Mainz.

Was von Etudenwerken gilt, findet auch bei der Verwendung von klassischer, überhaupt älterer Violinvortragsmusik Beachtung. Eine Sammlung leichter Sonaten enthält das „Sonaten-Album" (P. J. Tonger), in welchem zweibändigen Werke auch die Klavierstimme übereinstimmend mit der Violinstimme phrasiert, bezeichnet wurde. Prof. Singer und Prof. Speidel ließen bei Cotta die herrlichen Sonaten Beethovens, vorzüglich revidiert, erscheinen. Ludwig Abel gab Beethovens Sonaten bei Steingräber in

tadelloser Neubearbeitung heraus. Breitkopf & Härtel betrauten Rich. Hofmann mit einer Revision der herrlichen Violinmusik von Bériot. Hans Sitt gab Bériot-Stücke bei Eulenburg heraus u. s. f. Nach welchen Grundsätzen sollen nun gute Revisionen gearbeitet sein?

Der Geiger muß sich klar sein, daß jede Violinsaite einen besonderen Charakter besitzt, daß er auf der Violine eben vier verschiedene Register vorfindet, wie solche auch dem kunstgebildeten Sänger geläufig sind, Register, die ihres verschiedenen Klangcharakters wegen, besonders beim Kantabile, in der „gesungenen Kantilene" zu vortrefflichen Vortragsnüancen verwendbar werden. Hat der Violinist dies erkannt, so wird er danach streben, jede Melodie — oder doch zusammengehörende Perioden, Abschnitte derselben — auf ein und derselben Saite zu spielen. Eine anscheinend oder wirklich vorhandene schwierigere Fingersetzung darf nicht dazu führen, von diesem Gebote vollendeter Vortragskunst Abstand zu nehmen.

Das Mittel zum Zwecke bietet souveräne Beherrschung aller Lagen, Griffe. Gerade Mozart z. B. ist ohne reiche Verwendung der 2. und der Halblage nie musikalisch fein auszuführen.

Nur der musikalisch hochgebildete Geiger — auch Lehrer — wird bei Wahl der Applikatur das Rechte treffen. Um sich diese musikalische Bildung, den Sinn für Vortrag anzueignen, verwende man gute Revisionen. Wurden diese mit Verständnis, mit Aufmerksamkeit studiert, so erschließt sich durch die wachsende Routine die Selbständigkeit in der Fingersatzwahl, in der Bogenführung (Phrasierung) mit der Zeit sicher.

Nebenbei sei daran erinnert, daß die Ausführung von Verzierungen besonders oft Lagenwechsel erheischt, da z. B. Triller, Doppelschläge beim Saitenübergang stets unbeholfen klingen.

Wir umgehen hier das Anführen von Beispielen, da wir anläßlich der Abhandlung über „Beispiele für praktische Unterweisung in der Lektion“ auf den Gegenstand zurückkommen werden.

VI. Die musikalischen Verzierungen.*)

Von jeher ist das Kapitel der „Verzierungslehre,“ wenigstens soweit es die klare Erörterung durch den Lehrer anbelangt, vernachlässigt worden. Wir stellen hier gedrängt das Wesentliche der Ornamentik fest.

1. Der lange Vorschlag etc. oder Vorhalt.

Er wird in neueren Werken und Revisionen älterer Kompositionen meist ausgeschrieben, wo nicht, gelten folgende Regeln: Die Vorschlagsnote wird betont. In mehrstimmigen Sätzen wird sie nie vor den anderen Akkordnoten gebracht: Sie setzt auf dem Zeitwerte ihrer Hauptnote, die sie verziert, ein.

Schreibweise

a) b) c)

Ausführung

a) b) c)

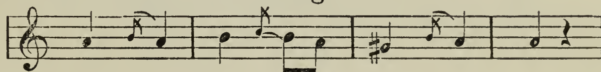
*) Vgl. auch Zimmer, Elementarmusiklehre. Seite 79—85.

a) Vor zweiteiligen Noten bekommt der lange Vorschlag den halben Wert der Hauptnote, sie um diesen Teil ihres Wertes kürzend.

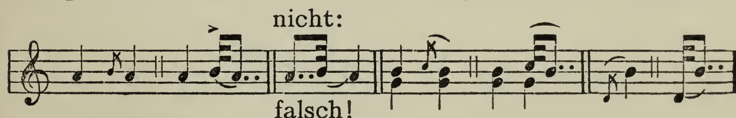
b) Vor dreiteiligen (punktierten) Noten, erhält der Vorschlag ²/₃ des Wertes der Hauptnote.

c) Dieselbe Behandlung erfahren Vorschläge vor Doppelgriffen.

2. Der kurze Vorschlag.



Derselbe wird durch Noten mit durchstrichenem Notenstiel dargestellt und raubt seiner Hauptnote nur wenig von ihrem Werte, nicht aber, wie oft geschieht, der dem kurzen Vorschlage vorausgehenden Note, wobei er mit sogenannten Nachschlägen verwechselt wird, die als solche in den Kompositionen fast ausnahmslos ausgeschrieben werden.



3. Gleicherweise gibt sich die Ausführung mehrtöniger Vorschläge, der „Schleifer," „Anschläge," „Doppelvorschläge".



4. Der Doppelschlag führt das Zeichen ~. Er ist zusammengesetzt aus einem Vorschlag von oben und einem von unten, und zwar sind die Hülfsnoten stets die obere und untere Sekunde des Hauptones. Die Vorzeichen des Stückes sind dabei zu beachten. Soll der obere oder untere Hülfston, oder sollen beide erhöht oder erniedrigt werden,

so zeigt man dies über (für den oberen) oder unter (für den unteren Hülfston) dem Doppelschlagszeichen an.



Tempo, Zeitwert der Noten, die mit ∾ verziert werden, bestimmen, wieviel des Zeitwertes der Hauptnote auf die Ausschmückung kommt. Man muß dies in vielen Fällen dem Geschmacke des Spielers überlassen. Auf kürzeren Noten, in schnellen Sätzen absorbiert der Doppelschlag den ganzen Wert der Hauptnote, diese in sich schließend, für sich.

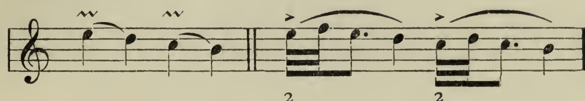


Oft wird der Doppelschlag auch erst im letzten Augenblicke des Notenwertes ausgeführt, z. B.:



Die Benutzung guter Phrasierungsausgaben bildet das Verständnis für geschmackvolle Ausführung derartiger Aufgaben.

5. Der Pralltriller, Schneller, ist eine aus Hauptnote, oberer Hülfsnote und Hauptnote bestehende Verzierung. Sein Zeichen ist: 𝆔



6. Das Gegenteil des Pralltrillers ist der Mordent oder Beisser, der nur in älteren Werken unausgeschrieben blieb: 𝆕 und aus Hauptnote, unterer Hülfsnote und Hauptnote besteht.

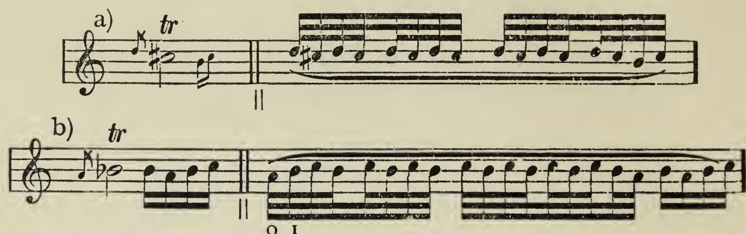


7. Eine wichtige Verzierung ist der Triller, durch *tr* bezeichnet. Er besteht in einem beständigen, raschen Wechsel des Haupttones mit seinem oberen Hülfstone, der stets seine große oder kleine Sekunde ist, den ganzen Wert der Hauptnote ausfüllend. In den meisten Fällen erhält der Triller einen Nachschlag, indem am Schlusse der Trillerbewegung der untere Hülfston eingeschaltet wird.



Bei Einschaltung des unteren Hülfstones zum Nachschlag ist darauf zu achten, daß die stufenweise Folge der Töne gewahrt bleibt. Daher kommt nach der oberen Hülfsnote stets die Hauptnote vor dem Nachschlage, wodurch taktlich eine Dreiteilung entsteht. Im allgemeinen beginnt der Triller mit der Hauptnote; oft wird aus ästhetischen Gründen mit der oberen, seltener mit der unteren Hülfsnote begonnen. Dies wird dann meist durch Vorschlagsnoten vor dem Triller angezeigt. Über vorkommende Versetzungszeichen über oder unter dem Trillerzeichen (*tr*) gilt dasselbe,

was über die bezügliche Ausführung des Doppelschlages (~) gesagt wurde.





wird ausgeführt:

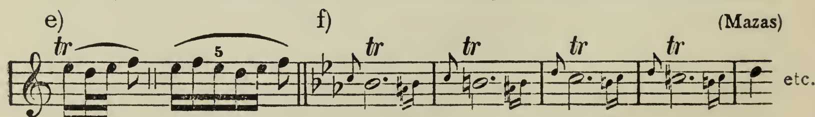


a) Triller mit Vorschlag von oben und Nachschlag.

b) Triller mit Vorschlag von unten, mit Nachschlag.

c) Triller mit Vorschlag (betonter Hauptnote), ohne Nachschlag.

d) Triller mit mehreren Vorschlagsnoten und Nachschlag.



klingt:



e) kurze Triller werden auf diese Weise ausgeführt.

f) fortlaufende Triller.

Die sinngemäße Ausführung der Verzierungen erfordert innigsten Anschluß derselben an die folgenden Noten. Ein Trennen von Doppelschlag und nachfolgender Note, von Triller und nächster Note ist stets unmusikalisch. Betonungen innerhalb der Verzierungen, Undeutlichkeiten können ebenfalls dem durch Ornamente zu erstrebenden geschmackvollen Vortrage nicht förderlich sein. Oft wird durch Verzierungen die Bedeutung der Hauptnote gehoben. Zweckdienliche Applikatur muß die Ausführung unterstützen.

VII. Beispiele für die praktische Unterweisung in der Lektion.

In diesem Kapitel nehmen wir Gelegenheit, besonders oft gemachte Fehler in richtiger Weise zu korrigieren.

1. Das Studium einer Etüde (op. 36, N. 27) von Mazas.

Andante 2 4 pizz.

p cresc. *f* *f* *f*

arco I 2 4 pizz.

p cresc. *f* *f* *f*



Lehrer: „Tonart?“ — Sch.: *A*-moll. L.: „Takt?“ $^{4}/_{4}$.

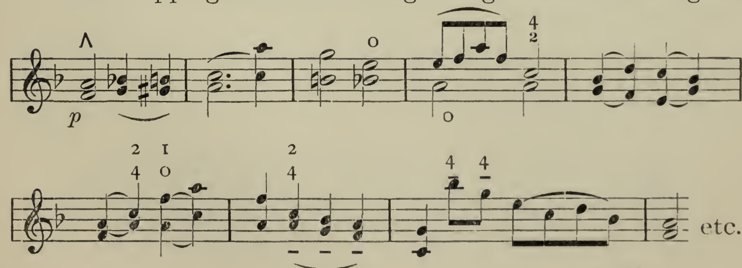
L.: „Die vier ersten Takte bilden ein melodisch zusammengehörendes Sätzchen. Das erste Motiv endet mit *gis'* des dritten Taktes, das zugleich den Anfang des staccato-Motivs 2 bildet; letzteres wird pizzicato nachgeahmt. Die vier nächsten Takte sind eine (freie) Nachbildung des Vorhergehenden. Die Zusammengehörigkeit der ersten Takte bedingt den eingezeichneten Fingersatz, wodurch man einen die schöne Melodik störenden Saitenübergang vermeidet. Das *gis'* nicht zu tief greifen, darum stellt sich der erste Finger nach dem erfolgten Gleiten des 2. auf *a'* gleich in Halbtonentfernung zu letzterer Note: Genau zählen! Die Sechszehntel genau auf 4 + !. Leise einsetzen! Es ist crescendo vorgeschrieben, daher wird *a'* (Takt 1) etwas stärker als *e'*, *c''* etwa mezzoforte eingesetzt; *c''* langsam streichen, nach Fr (Frosch) zu mehr Ton entwickeln, den Fehler vermeiden und *h' a'* ($^{1}/_{16}$) schwächer, statt stärker spielen, den letzten Bogenteil forte, *gis'* scharf absetzen! auf *h' e''* G.B. (Ganzbogen) scharf, kurz streichen. *e''* wird als Doppelgriff (leere Saite und 4. Finger) intoniert. Beim darauffolgenden pizzicato die Saiten nicht zu nahe des Griffbrettrandes (mit dem 2. Finger) bei an der Griffbrettschmalsaite anliegender Hand anreißen. Die nächsten 4 Takte ebenso wie die vorigen auffassen. Im 9. Takt die Verzierung genau auf Taktbeginn, also nicht schon, die Pausen

kürzend, vorher einsetzen! Genau auf 3! den Triller beginnen. Forte; zweckmäßiger Fingersatz? 2. Finger auf *dis*! Nach dem Trillerabschluß glatt an *e'* anschließen, dabei schon den Griff *gis'* (1. Finger auf *D*-Saite) vorbereiten! *e'—gis''* rasch ziehen, um für das Staccato im V (Hinaufstrich) genug Bogenlänge zu bekommen. *e'''* Flageolett genau $^{1}/_{4}$ aushalten! Takt 11 setzt 1. Lage ein, der Triller mit Vorschlag erfordert freien Einsatz der 2. Lage. Geschmeidiger Bogen verhindert eine etwaige Pause vor *d'*, leere Saite. In der Staccatopassage *d''* frei in 3. Lage einsetzen. Nun beginnt ein gesangsmäßiges neues Motiv:



Es ist zweitaktig, wird in der höheren Oktave wiederholt; es bedingt den Lagenwechsel, will man es einheitlich auf der *A*-Saite spielen, danach auf der *E*-Saite wiederholen. Das crescendo muß von Achtelnote zu Achtelnote entwickelt werden; glatter Lagenwechsel von *d''* zu *c''*! Die Wiederholung auf der *E*-Saite etwas klangvoller halten, das decrescendo weich absetzen. In den folgenden Passagetakten die dynamischen Vorschriften, glatten deutlichen Lagenwechsel beachten, letzteren wie die Saitenübergänge nicht hörbar vollziehen, Alles klar bringen, Bogen gut einteilen.

Die Doppelgriffstelle verlangt einige Vorbemerkungen:



Vorerst Tonartwechsel? (*F*-dur) nicht übersehen; wo keine Bindungen zwischen den Akkorden sind, den Bogen weich mit Handgelenkstrich wenden, den gebräuchlichen Fehler, die Akkorde schwächer werden zu lassen, daher stete > zu bilden, vermeiden. Takt 1. *g*⁀*b'*—*gis*⁀*h'* durch energischen Lagenwechsel, indem jeder Finger $^1/_2$ Ton höher greift, klar bringen. Takt 2. *a'*⁀*c''* gleichstark $^3/_4$ aushalten, sparsam ziehen, Bogen gut auf die anderen Saiten wenden, damit *c''*⁀*a''* nicht schwächer klingt, nicht durch eine etwaige Pause von den $^3/_4$ Noten getrennt wird. Takt 4. *a'* halbe Note mit den Achteln voll anstreichen, aushalten. In Takt 5, 6 u. s. f. nie zwischen den Bindungen absetzen, ein schwächeres Intonieren der 2. Viertel der Bindungen vermeiden! Folgende spätere Stelle ist so auszuführen:

a) tr tr b) 8 *p* *p p* sons harmoniques.

a) Die Triller mit Hauptnote beginnen, ohne Nachschlag:

5 5 2 2

als Quintole mit darauffolgender $^1/_{16}$ Note; auf der $^1/_{16}$ Pause jeweilen den Bogen ruhen lassen, ihn nicht von der Saite abheben!

Die Stelle b) soll mit „sons harmoniques“, (= harmonische Töne), also flageolet in der höheren Oktave erklingen. Die Ausführung ist demnach:

0 4 2 1 2 1

Bei |________| also die Finger lose aufsetzen, ohne das Griffbrett mit der Saite in Berührung zu bringen! (III. Lage, *E*-Saite).

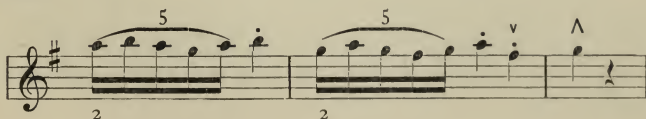
Nicht zu zaghaft streichen, viel Bogen, aber äußerst leicht ziehen. Zu weiteren Auseinandersetzungen gibt die Etude keinen Anlaß. Am Schlusse die Pausen nicht kürzen, das Tempo halten, da kein ritard. vorgeschrieben ist.

2. Das Studium eines Menuettes (aus der *G*-dur-Serenade für Streichquartett) **von Mozart.**



Daß der Auftakt mit V (Hinaufstrich) begonnen wird, ist klar. Am besten werden die ersten Viertelnoten mit U. Bh.-strich ausgeführt, die Schlußnote *c'''* des ersten — genau 2taktigen Motives (1/4 Auftakt inbegriffen!) — breit streichen.

Im zweiten Motiv, Takt 4 haben wir einen langen Vorschlag. Er wird O. Bh. leicht ziehend gespielt, ebenso die darauffolgenden Achtel *e'' d''*. Motiv 3 beginnt mit den kurzen Achteln *e'' fis''* V Λ O. Bh. Takt 5 *g''* in 2. Lage einsetzen, welche zweckmäßig bis Takt 7 festgehalten wird. Das bewegte Tempo verlangt die Triller in folgender Weise:



In den Quintolen vermeide man jede Betonung, außer derjenigen der ersten Note, sie werden an die folgenden Viertel anschließend gegeben; besonders falsch wäre es, das *h''* der ersten, das *a''* der zweiten Quintole zu betonen. Die abschließenden Viertel kurz, aber ohne Verletzung des Taktes!

Der heitere Charakter des Menuettes bedingt eine leichte, flüssige Tongebung, graziöses Spiel.



In den 3 ersten Takten ist glatter Saitenübergang zu erstreben, bei leichtem, dem p. entsprechenden G. B.-strich; Takt 4 ist das *fis''* des 3. Viertels etwas von dem vorhergehenden Legato zu trennen, damit sein Charakter als Auftakt zu Takt 5 klar wird. Der ganze Takt ist V crescendo zu geben. Die folgenden Takte sind wie im 1. Teile des Menuett zu spielen.



Die oberen Bogen zeigen die Ausführung an.

Die unteren Bogen deuten nur auf die Motivzusammengehörigkeit hin.

Unter „Trio“ eines Menuettes, Scherzo's, kurz eines Satzes in Tanzform, versteht man den „Mittelsatz“ des Stückes, welcher gewöhnlich gegen den (mehr rhythmischen) „Hauptsatz“ durch seinen melodischeren Charakter absticht, in verwandter Tonart — hier in derjenigen der Quinte von *G*-dur, also in *D*-dur geschrieben ist, und nach welchem der Hauptsatz wiederholt wird. Gerade diese nachfolgende Wiederholung des Hauptsatzes läßt die Bezeichnung als „Mittelsatz“ erklärlich erscheinen.

In vorliegendem Satze ist die glatte — unhörbare Bogenwendung von Takt zu Takt wesentlich. Sie wird erschwert durch den noch hinzutretenden, unumgänglichen Lagenwechsel. Die ideelle, eigentlich musikalische Phrasierung ist die durch die unter den Noten angedeuteten Bogen kenntliche. Sie ist aus technischen Gründen nicht durch die entsprechende Bogenführung in der Praxis anzuwenden. Der geschickte Geiger läßt die Figuren dennoch so wie sie aufzufassen sind, zu Gehör kommen.

Wir machen ferner auf den Auftakt im Herunterstrich aufmerksam, ein Ausnahmefall, der überall da in Anwendung kommt, wo Auftakt und Taktbeginn durch die Bindung untrennbar erscheinen.

Der Fingersatz erheischt besondere Sorgfalt, um Unklarheit, Unreinheiten zu vermeiden.

Nach diesen Erörterungen ergibt sich die Ausführung des 2. Teiles des Trio von selbst; danach M. D. c. = Menuett da capo, von vorn, ohne Wiederholung der einzelnen Teile.

3. Studium einiger wichtigen Stellen aus dem Andante des *D*-dur-Quartettes von Mozart.

Andante. 2 1 3 2 3 2 ∧ v v

oder ∧ v 3 2 4 3

oder 4 4

Takt 7.

oder

oder

cresc.

p

oder

Sehr ruhiges Tempo! Der Höhepunkt des Ausdruckes im 1. (zweitaktigen) Motiv liegt auf *fis''*, daher ist schon *d''* (T. 1) crescendo zu nehmen. Statt des eingezeichneten Fingersatzes schlagen wir den Einsatz in 2. Lage vor; gleich *cis''* mit 1. Finger einsetzend. Im dritten Takte ist die erste Note der Gruppe jeweilen zu betonen, das $^1/_{16}$ tonlos abzuheben, nicht zu kurz! Takt 4. *e''* wenig betonen. Takt 3 etwas tonvoller einsetzen, erst Takt 4 nach *e''* diminuendo. Takt 5. (der in Takt 6 wiederholt wird) *cis''* wenig betonen, *h'* nicht — wie meist geschieht — tonlos, sondern genau so bedeutend, klangreich wie *d''*; *e''* leicht abziehen — jedoch nicht zu kurz.

Takt 7. *cis''* äußerst weich, melodisch, die $^1/_{16}$ gruppe genau an *cis''* Takt 8 anschließen, dann *h'* mezzopiano, *his'* mezzoforte, *cis''* (Takt 9) weiches Forte, das bis Takt 10 *fis''* ausgehalten wird; dann diminuendo abschließen. Takt 10 — wie Takt 2 *d'' cis''* äußerst leicht, weich, wenig streichen! Takt 11. die staccierten $^1/_{16}$ sehr weich, das erste der gebundenen $^1/_{16}$ wenig betont.

Unser Fingersatz dürfte von geübten Spielern adoptiert werden; er ermöglicht ein wirklich schönes Cantilenespiel.

(Cantilene, eine, den Gesangsstil imitierende, gesangsmäßig schlicht vorzutragende Melodiestelle in Instrumentalwerken.)

a) etc.

b)

Auf *E*-Seite.

Takt 3

Takt 4

Takt 6

c)

d)

a) Takt 1. crescendo p zu mf, glatt an Takt 2 anschließend, *cis'''* etwas betont, die $^1/_{16}$ klang- und ausdrucksvoll, etwas gedehnt, *d'''* wenig betont, Takt 3 nach dem Schluß zu etwas >.

b) wie bei a). Takt 2 (nach d. Auftakt): wie c) ausführen, cresc., keine Unterbrechung beim Bogenwechsel, die

mit × bezeichneten Noten als motivisch zusammengehörend auffassen; das $^1/_8$ *h''* etwas wichtiger, das $^1/_{16}$ *h''* als Auftakt zu Takt 3. — Takt 4, die Synkopen sehr ruhig, *h''* wenig betont, ohne *fis''* dabei zu kürzen; Takt 5 weich einsetzen. Takt 6 etwas frisch nehmen, animiert spielen; Λ, O. Bh., Takt 7 G.B.



hier die kleinen < beachten! Die ♪ ja nicht mit abnehmender Tonstärke geben, eng anschließend spielen! Die Triolen Takt 3 von den zweiteiligen Notenwerten unterscheiden. Die kurzen Staccati weich nehmen, alles mit wenig Bogen, elegant, mit dezentem Ausdruck. Bei × würde die leere Saite den Vortrag stören.

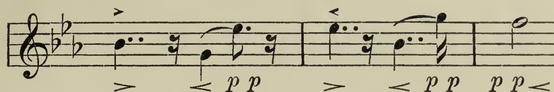
4. Vortragsstudie von Bériot op. 77. II. N. 1.

Moderato non troppo.



In getragenen Melodien werden oft die gehaltenen Noten klanglos eingesetzt, oder es wird der schlimmere Fehler begangen, sie zu hart einzusetzen und dann in der

Tonstärke zurückzugehen. So hört man obige Melodie oft genug wie folgt:



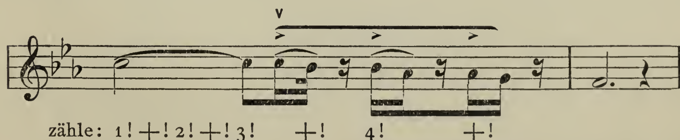
falsch ausführen.

Man übt solche Sachen am besten erst einmal ohne jede Nuance und vermeidet dabei vor allem: Anbringen unbestimmter Pausen, Ungleichheiten in der Tonstärke, rhythmische Ungenauigkeiten. Dann erst sind die notwendigen Nuancen zu studieren. Im Takt (T. = Takt) 1 *g′* nicht schwächer als *b′* intonieren; T. 2. Der 1. Finger bleibt liegen bis zum Lagenwechsel, führt diesen aus. *g″* nicht schwächer als *b′*, nicht kürzen, genau aushalten, weich z. T. 3 überführen; T. 3 *f″* genau $^{2}/_{4} + ^{1}/_{8}$ aushalten — gleich in der Tonstärke — die folgenden $^{1}/_{8}$ Noten nicht unbedeutend. *f″* T. 3 etwas betonen, dann ganz wenig, allmählich nach T. 4 *b′* zu etwas diminuendo.

In Takt 5 werden die $^{1}/_{16}$ gern geworfen, zu hastig genommen, sie setzen präzis auf die Zählzeit 3 + ! ein, füllen diese aus, werden weich an die Achtel des 4. Viertels angespielt.

Auch in T. 6 wird gern gekürzt, werden die Achtel nebensächlich behandelt, was natürlich zu rügen ist.

Im 7. Takte hüte man sich vor Betonung des 2. der je zusammengeschleiften $^{1}/_{16}$.



Den Heraufstrich ohne Aufheben des Bogens von der Saite ausführen. T. 8. *f′* drei volle Viertel.

a) Takt 1 gibt Gelegenheit, die Ausführung von Vorschlägen zu beachten, gewöhnlich sind folgende Fehler:

nämlich die Kürzung der punktierten $^1/_8$ Note zu einer Triolenfigur mit Pause, ferner überhaupt das Anbringen einer Pause in der Figur . Über die Vorschlagsausführung diene folgendes: Die Frage, darf in diesen und ähnlichen Fällen eine Vorausnahme des Vorschlages vor Beginn des folgenden (hier 3.) Viertels stattfinden, ist schwer zu entscheiden, das ästhetische Gefühl wiegt hier schwerer als die mechanische Regel; letzterer widersprechend, finden wir die hier angeführte Vorausnahme gerechtfertigt; fassen wir die Verzierung als Nachschlag zur $^3/_4$ Note auf. Offenbar soll doch durch die Verzierung die Bedeutung des *c''*, der Hauptnote gehoben werden, daher wäre es verfehlt, der Note die rhythmisch prägnante Stellung im Takte, auf dem 4. Viertel durch eben dieselbe Verzierung zu rauben. Dies Beispiel zeigt evident, wie auch in der Kunst die Schablone schadet, wie auch in der Musik das richtige Gefühl für das

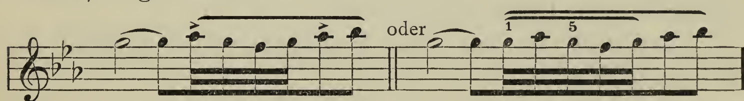
Geschmackvolle, Wirksame die trockene Regel beherrschen muß, zumal die Notenschrift an Deutlichkeit recht viel zu wünschen übrig läßt.

Takt 4 ist klangvoll, gleichmäßig und ohne nervöse Unruhe genau im Takte zu spielen.

Takt 5 zeigt einen Vorschlag, der genau auf den Beginn des 4. Viertels fällt; hier wäre eine Vorausnahme unstatthaft. Takt 7 bietet Achtel und Achteltriolen mit Detaché-strich nebeneinander. Letztere werden meist hastig, übereilt gebracht. In Takt 8 finden wir Synkopen, die ruhig gezogen, piano verklingend auszuführen sind; das letzte Achtel kann als Auftakt zum folgenden Takte (analog Takt 1 der Studie) aufgefaßt werden, muß an letzteren anschließen.

b) Zu diesem Takte sei bemerkt, was über die Kürzung punktierter Rhythmen soeben gesagt wurde.

c) Die Ausführung dieser Stelle wird nur denen Schwierigkeiten bieten, die sich nicht auf ihr ästhetisches Gefühl verlassen können. Für solche Beispiele gibt es keine Regel. Wir finden folgende Interpretationen (Vortragsweisen) angebracht:



Anfechtbarer, dem ruhigen Charakter des Moderato nicht voll entsprechend, wäre die Stelle in dieser Fassung:



obgleich dieselbe bei virtuoser, prägnanter Darstellung ihre Berechtigung haben mag.

Durch diese vorstehenden Interpretationsproben glauben wir darauf hingewiesen zu haben, von welchen Gesichtspunkten aus der Vortrag ausgefeilt werden muß: Wir

appellierten an den durch Studium gebildeten gesunden Musiksinn, das Schönheitsgefühl der Spieler. Ferner erfuhr das Gebiet der Verzierung mancherlei Ergänzung in diesem Kapitel, Ergänzungen, die der Gültigkeit der vorher (Kapitel VI.) aufgestellten Regeln keinen Abbruch tun, aber vor Pedanterie, geistloser Schablone warnen.

VIII. Violintechnische Begriffe.

Wir geben hier noch für einige Ausdrücke kurze Erklärungen, die in den bisherigen Abhandlungen des Handbuches keinen Platz fanden, jedoch jungen Lehrern erwünscht sein dürften.

1. Stricharten: Benennung und Ausführung.

Ganzbogenstrich. Ohne weitere Bezeichnung ist derselbe lang gezogen, die einzelnen Striche weich aneinander anschließend auszuführen, einerlei ob eine oder mehrere Noten auf den Strich kommen.

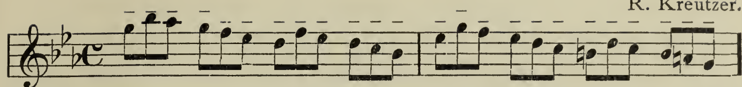
Abgebrochener Ganzbogenstrich. Bei diesem werden die Striche mehr oder weniger scharf von einander getrennt (vgl. Détaché, Martelé).

Akkordstrich, der meist Λ ausgeführte G. B.-strich bei Doppelgriffstellen.

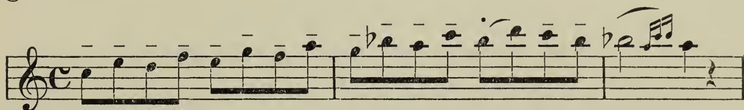


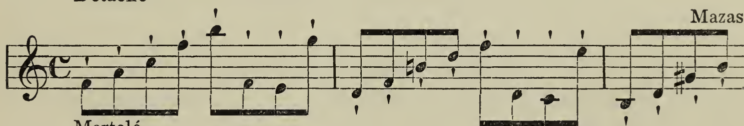
Durch Kürzung entwickelt sich aus dem G.B.-strich, der „Orchesterstrich“, ein gezogener längerer Strich Mitte des Bogens, ein Unterarmstrich.

Den breit gezogenen, leichten Unterarmstrich nennt man Détachéstrich. Er wird vorwiegend mit $^1/_3$ Bogen in der oberen Bogenhälfte ausgeführt.

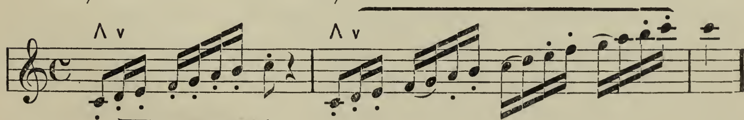


Das Gegenteil des Détachés ist der Marteléstrich, der gestoßene oder gehämmerte Strich (Unterarmstrich), scharf angestoßene Töne hervorbringend. Der Druck beim Tonansatz muß sofort gemildert werden, um unschöne Klangwirkung zu vermeiden. Im schnellen Tempo und im Piano ist Martelé auch an der Spitze zu spielen. Die Martelé gespielten Noten erscheinen kurz, durch Pausen voneinander getrennt.





Das eigentliche Staccato besteht in einer Folge gestoßener Striche in gleicher Strichrichtung. Dabei werden die Töne durch Handgelenkdruck hervorgebracht, durch Unterbrechung der Bewegung des Handgelenks, des Bogenstriches, voneinander getrennt.



Das Staccato ist im Hinaufstrich am gebräuchlichsten, sollte heute aber auch jedem Geiger im Abstrich geläufig sein, bei b) kommt es mit Bindungen vermischt vor.

Als Handgelenkstrich spielt der Springbogen eine große Rolle. Er wird durch ein seitliches Werfen des

Handgelenkes ausgeführt, wobei sich die Hand wenig auf die Zeigefingerseite neigt, der kleine Finger meist die Bogenstange verläßt. Der Arm muß vollständig ruhig liegen. Wenig Bogen, an der Stelle, wo Haare und Stange am nächsten aneinander sind — also etwa Mitte Bogen — ist die beste Ausführung des Springbogens. Ein anderer geworfener Strich, mit dem unteren Teile des Bogens, nahe am Frosch ausgeführt, ist Oberarmstrich, mit lockerem Handgelenk. Mildert man diesen rauhen Strich durch Verlegen der Angriffsstelle der Bogenhaare nach M. B. zu, so geht man zum Springbogen über.

2. Was versteht man unter „violingemäß"?

Meistens findet der Ausdruck „violinmäßig" Anwendung bei der Beurteilung von Kompositionen. Eine Komposition ist violinmäßig geschrieben, wenn ihre ganze Anlage — speziell die Technik im Stücke, das Passagenwerk — darauf hindeuten, daß der Autor direkt an die Ausführung auf der Geige dachte. Es gibt gewisse Passagen, Doppelgriffe, melodische Figuren, die der Violintechnik als eigen anerkannt sind — Staccatiläufe im Hinaufstrich, gebrochene Akkordpassagen in Flageoletts endend, geschickt, weil effektvoll wirkend angebrachte — Glissandos, Lagenwechsel und dgl. mehr. In ideellerem Sinne kann auch der Inhalt eines Stückes unverkennbar so gestaltet sein, daß nur die Geige denselben wirksam wiederzugeben vermag.

Violingemäß sind z. B. Bériots Werke ohne Ausnahme, Vieuxtemps, Wieniawsky, Paganini, Spohr. Weniger violinmäßig sind die Violinklaviersonaten Beethovens, Mozarts, Brahms, dazu sind dieselben zu frei, kunstvoll, ernst, bei mindestens ebenbürtiger, ja meist sogar dominierender Ausgestaltung der Klavierpartie gedacht.

Der Ausdruck „violinmäßig" hat in neuerer Zeit viel von seiner Prägnanz verloren, ja modernen Werken gegen-

über beinahe seine Berechtigung eingebüßt. Heute muß eben Alles auf der Geige ausführbar sein. Die berühmten Moscheles-Etüden für Klavier und Ähnliches, für Violine bearbeitet beweisen, daß einsichtige Violinpädagogen wie Abel, David u. a. die Notwendigkeit einer freieren Entwickelung der Violintechnik schon anstrebten, für notwendig erachteten, bevor Rich. Wagner, Strauß und andere den Geigern Aufgaben stellten, denen nur an Hand klassischer Studien gebildete Violinisten nicht gewachsen wären.

Interessant ist dabei, daß auch heute noch die Werke Joh. Sebastian Bachs (gest. 1750!) als die schwersten Aufgaben der Violinliteratur gelten. Mit dem Abschluß der Virtuosenepoche Paganini's, Sarasate's ist auch in die Violinkomposition ein musikalisch ernsterer Geist eingezogen, dem nicht das Lösen von violintechnischen Problemen als Endzweck gilt.

3. Wer ist ein Quartettgeiger?

Es gilt als Ehre, das Prädikat Kammermusiker verliehen zu erhalten. Die höchsten Aufgaben, die ein Violinist sich stellen kann, findet er im Quartette zu lösen, bietet ihm die Kammermusikmuse. Ein Quartettgeiger muß die Technik souverän beherrschen, ein musikalisch fein gebildeter Künstler sein, über umfassende Literaturkenntnisse verfügen. Er muß sich dem Ensemble unterordnen, seine Intentionen einer einheitlichen Auffassung opfern können — kurz er muß nicht Virtuose, sondern Musiker im besten Sinne des Wortes sein. Nichts bildet so, als das fleißige Streichquartettspiel. Es ist ein Jammer, daß demselben an den Musikschulen so wenig Sorgfalt und Pflege gewidmet wird. Viele Geiger meinen Quartettspieler zu sein, ohne auch nur eine Ahnung von dem eigentlichen Wesen des intimen Stiles zu haben. Es gibt wenig gute Kammermusikspieler. Auf 100 Geiger kommt kaum ein tüchtiger Quartettist.

Wir möchten alle ernsten Lehrer dazu ermahnen, ihren begabteren Schülern oft Gelegenheit zum Kammermusikspiele zu bieten. Bildet dasselbe doch ungemein. Leichte Ensemblewerke gibt es in genügender Auslese. Ernst Pfriemer gab als op. 2 „Der kleine Kammermusiker" Stücke für 3 Violinen und Viola bei C. F. W. Siegel heraus. Im Verlage von Chr. Fr. Vieweg (Berlin-Gr.-Lichterfelde) erschien das progessiv geordnete Duett-Album in 3 Bänden von Meister, eine Auslese der besten Literatur, kamen die 3 Quartette für angehende Quartettspieler von C. Schumann (op. 20 *G*-dur, op. 24 *G*-dur, op. 25 *C*-dur) und Engelbrecht op. 3, Scherzi und Menuett für Streichquartett heraus. Ebenda wurde verlegt ein Quartettalbum von A. Gräßner, das Arrangements gediegener Melodien enthält. Weiterer Stoff ist in den Lehrgängen f. Violine (Simrock) enthalten. Als neuere Erscheinungen der Ensemblespielliteratur in weiterem Sinne nennen wir folgende Arrangements des Verlages Chr. Fr. Vieweg: W. Koehler-Wümbach Sinfonie Nr. 2 von Jos. Haydn für 4 Violinen und Klavier; Ed. Scharbach op. 27, Ouvertüre zu Figaro von Mozart für Streichquartett (und Klavier ad lib. à 4 m.); op. 26, Ouvertüre zu „der Calif von Bagdad" von Boieldieu, in derselben Besetzung; Gustav Hecht op. 24. Orchester-Album, Sammlung von klassischen und neueren Stücken in leichtem Arrangement für 3 Violinen, Viola, Cello und Klavier à 4 m. (für Seminarien); Fehr op. 12. Ouvertüre zum „Calif von Bagdad" für 3 Violinen u. s. f., Werke, die auch bei Schülerkonzerten dankbar zu verwerten sind, zudem jungen Geigern stets viel Freude bereiten.

4. Der Primavista-spieler.

Prima-vista heißt zum erstenmale sehen. Ein Primavistaspieler ist also ein Künstler, der ohne üben zu müssen, Stücke, die er zum erstenmale sieht, „vom Blatt" spielen

kann. Diese Fertigkeit ist weniger dem Virtuosen, welcher mit festem Repertoire auftritt, als dem Orchestergeiger unerläßlich. Das Vomblattspielen wird durch Übung erlernt. Es ist systematisch zu üben und sollte von Beginn des Unterrichtes an vom Lehrer gepflegt werden. Man läßt den Schüler zu diesem Zwecke öfters Stücke verschiedener Art, die von ihm mühelos vom Blatt gespielt werden können, herunterspielen; nimmt dabei mäßiges Tempo und sekundiert auf einer 2. Geige oder einem anderen Instrumente, dadurch den Lernenden zwingend, unter allen Umständen mitzukommen.

Wir raten zu Stoff, wie er in den Violin-Lehrgängen (Simrock Berlin Mk. 1.) genannt ist. Steht der Schüler mit seinen Studien z. B. auf Rubrik 3 der Lehrgänge, so wählt man Stoff aus den Rubriken 1 u. 2. Beim Primavista wird zugleich der Fortschritt des Schülers kontrolliert, eine nützliche Wiederholung vorgenommen. Nur warnen wir vor zu hastigen Tempis und zu hochgestellten Aufgaben, damit der Schüler Interesse, Freude an der Sache gewinnt, ohne sich — was die Hauptsache bleibt — dabei ein oberflächliches, unsauberes Spiel anzugewöhnen.

IX. Über die Wahl des Studienmateriales.

(Was soll der Schüler spielen?)

Les extrêmes se touchent. Der eine Lehrer läßt nur Übungen, klassische Werke spielen, der andere traktiert seine Schüler ausschließlich mit Unterhaltungsstoff minderwertigster Art — dort Mißerfolg durch Pedanterie, Einseitigkeit, hier Erfolglosigkeit der Studien durch Oberflächlichkeit, Unkenntnis, Gewissenlosigkeit. Der Mittelweg ist der gute: Gewissenhafte Unterweisung bei Berücksichtigung des ganzen Gebietes der Violinliteratur. Strebe

doch jeder Lehrer danach, praktische, gesund empfindende Violinspieler zu erziehen, denselben alle Arten der einschläglichen Kunstproduktion zu erschließen.

Erst eine vernünftige Schule. Im Vorhergehenden gaben wir genügende Anhaltspunkte für die Wahl einer solchen. Ergänzungsmaterial wurde schon genannt. Wir erinnern noch an das Vorhandensein der reizenden Sonatinen von M. Hauptmann — für erste Anfänger, machen auf die Autornamen Hans Sitt, Louis Kron, Carl Reinecke („Unsere Lieblinge für die Jugend“) aufmerksam, weisen auf unsere „theoretisch-praktische Einführung in das Lagenspiel“ (Grüninger) im Interesse der Lehrer und Schüler hin, empfehlen Hans Sitt's 100 Etüden, welche der Befestigung des Lagenspieles dienen (op. 32); Carl Hausenblaß 15 Etüden für Seminaristen (Chr. Fr. Vieweg); Schradieck, Violintechnik; L. Abel, École du mécanisme; Kroß op. 18, Systematische Skalenstudien, Werke, denen sich später die Etüden Mazas op. 36, Kreutzer, Fiorillo, Rode, Rovelli, Gavinié — sofern man es mit ernsten Schülern zu tun hat — anschließen.

Neben diesem rein technischen Material aber sei man nicht engherzig bei der Auswahl musikalisch bildender Vortragsmusik. Volkslieder in guten Bearbeitungen, geschmackvolle Melodien sind unumgänglich notwendig. Die Lehrgänge für den Violinunterricht, in Taschenformat (Simrock Mk. 1.) entheben uns der Notwendigkeit, hier einiges zu nennen. Nicht genug kann das fleißige Spiel von Violinduetten angeraten werden. Es gibt solche für alle Stufen technischen Könnens berechnete in billigen Ausgaben. Man denke an die klassischen, schönen, musikalisch anregenden Duos von Viotti, Pleyel (op. 48), Fodor, Haydn, Bériôt, Rode, Romberg, Spohr etc. Auch Sonatinen mit Klavier gibt es in reicher Auswahl. Gut vorgebildeten Schülern enthalte man Haydn's, Mozart's, Beethovens, Schubert's, Weber's, Schumann's, Raff's, Grieg's, Reinecke's Violinklaviersonaten nicht vor.

Zu dem Zwecke, den Tonsinn zu fördern, sich elegante Manieren anzueignen, sei auf Bériôt's, Ch. Dancla's, Vieuxtemps' Salonmusik verwiesen. Feinsinnige Kompositionen im eleganten besten Stile schrieb Ferd. David, dessen „Bunte Reihe", „Dur und Moll" z. B. gar nicht zu umgehen sind. Beethoven's Romanzen, Raff, Dvorak etc. etc., die Konzertinos, Schülerkonzerte erfreuen jeden Schüler. Gute Tanzmusik sei nicht vergessen; sie erfordert besonders gewandte Applikatur, rhythmische Sicherheit, Temperament.

Wenn möglich, pflege man auch Kammermusik. Man strebe danach, eine sorgfältige Elite aller guten Musik zu bieten. Arrangements von Sinfonien, Suiten, von Opernmelodien sind durchaus nicht zu verachten, nur verderbe man der Jugend den Geschmack nicht durch banale, seichte Bearbeitungen.

Zu alledem rege man den Schüler zur Lektüre von theoretischen Abhandlungen über Violinbau, von Biografien der Violinmeister, an, gebe ihnen eine gute Musikgeschichte. Da sind zu empfehlen: Svoboda, illustrierte Musikgeschichte in 2 Bänden (Grüninger's Verlag, Stuttgart), Musikgeschichte von Naumann (3 Bände, illustriert), La Mara's (stellenweis etwas seicht, unzuverlässige, aber weniger ernste Leser sehr anregende) „Musikalische Studienköpfe". Riemann's Lexikon gibt Aufschluß über alle Fremdwörter, bietet Biographien, Belehrung über jede die Kunst berührende Frage. Eine Theorielehre durchzunehmen, sei jedem ernsten Kunstfreunde angeraten.*) Das „goldene Buch der Musik" (Speemann) ist ein sinniges Geschenk für junge Geiger und orientiert über alles Das, was ein Musiker wissen soll. Auch Musikzeitungen regen zum Studium an und bilden das Mittel,

*) Von hervorragend guten neueren Werken verdienen Bußler, Dr. Moritz Brosig in erster Reihe genannt zu werden, Dr. Hugo Riemann's Schriften sind epochemachend.

mit neuen Erscheinungen der Literatur bekannt zu werden. Die Pflege moderner Kunst aber sei jedem Geiger ans Herz gelegt.

Jeder Stillstand ist Rückschritt.

X. Die Behandlung schlecht unterrichteter Schüler.

Die mühsamste Aufgabe tritt an den Lehrer heran, wenn ihm durch schlechte Unterweisung verdorbene Schüler zugeführt werden. Da ist ein Weg der sicherste. Sobald man sich durch das Vorspiel des Schülers von den Mängeln seiner bisherigen Ausbildung überzeugt hat, breche man mit allem Material ab, was schon gespielt wurde. Nur ja nicht an falsch geübten Etüden, Stücken reparieren wollen! Das entmutigt, nützt nie etwas. Strich, Intonation werden an Tonleitern verbessert. Man greife auf eine technisch leichtere Stufe zurück und zwar unter Verwendung eines dem Schüler ganz fremden Materiales. Fehlt es am Rhythmus, so wählt man progressiv vorwärts schreitende rhythmische Studien. In dem Falle greife man auf einfachste Formen zurück und folgere daraus kompliziertere Kombinationen ganz allmählich. Schlechter Vortrag wird an guter Vortrags-, Salon-Literatur verbessert. Verdorbenen Kunstgeschmack versuche man nicht mit einem Male zu läutern. Einem an seichter Salon- und Tanz-spielerei verdorbenen Schüler komme man nicht gleich mit klassischer Kost; er hätte für dieselbe doch keinen Sinn und würde mit Antipathie an die ungewohnte Literatur herantreten. Allgemach führe man ihn auf bessere Pfade. Statt der bisherigen schlechten Tanzmusik gebe man ihm einen — nicht zu schweren — guten Tanz, statt gehaltloser Salonstücke ein recht gefälliges Andante, Notturno, Scherzo guter Meister.

Man studiere diese Sachen gut, tadellos ein und lasse Ähnliches folgen; ganz gelegentlich lege man ein recht schönes, leicht verständliches Werk von Dancla, Bériot vor,

schiebe ein Stück von David etc. auf das Notenpult. Sind diese Sachen gut studiert, so nimmt man eine melodiöse Mozartsonate (z. B. *B*-dur), ein Stück von Raff, dann auch etwas Beethoven vor. Auf diese Weise bringt man jeden strebsamen Geiger in die anständige Literaturbranche, nicht strebsame Dilettanten aber weise man vom Unterricht zurück, sie mißkreditieren den Lehrer und entziehen ihm gute Schüler.

XI. Die Umgangsform des Lehrers im Verkehr mit dem Publikum.

Wenn die Musiklehrerzunft oft genug in besseren Kreisen der Gesellschaft unbeliebt ist, als nicht „salonfähig" betrachtet wird, so hat sie diese Zurücksetzung in recht vielen Fällen Unwürdigen unter ihren Angehörigen zu verdanken.

Ein Künstler, ein Lehrer der Kunst muß nicht nur eine gute allgemeine Bildung besitzen, er darf sie auch keinen Augenblick verleugnen. Gerade Orchestermusiker und unerfahrene junge Virtuosen glauben oft, ein Musiker könne durch burschikoses Wesen imponieren. Die Sitten der Gesellschaft gelten auch für den Künstler — erst recht. Allüren berühmter Kunststerne verzeiht man widerwillig diesen, man verträgt sie aber niemals von aufstrebenden Talenten, nie von Musiklehrern. Solider Lebenswandel ist für letztere der beste Empfehlungsbrief. Anderseits ist es aber verkehrt, durch zu devote Unterwürfigkeit sich zu demütigen. Ein gewisses Selbstbewußtsein, das auf faktischem Können fußt, ist nötig, um sich in den Augen der Laien Achtung zu erwerben. Ernst, Energie sind dem Lehrer unerläßlich.

Dem Schüler gegenüber trete der Lehrer bestimmt auf. Er darf sich keine Blöße geben, sei es durch Un-

pünktlichkeit oder Ungenauigkeit. Auch der beschränkteste Schüler merkt oft gar schnell Fehler des Lehrers.

Liebe zum Berufe ist unerläßlich. Sie ermöglicht es, die Berufsanstrengungen dauernd zu ertragen. Auch Freude am Umgang mit Kindern ist notwendig. Letztere merken instinktiv, wo sie fehlt und fassen dann dem Lehrer gegenüber eine zurückhaltende Scheu, die den Unterrichtserfolg in Frage stellt, ja unmöglich macht. Achtung und Liebe zum Lehrer erleichtern dem Zöglinge seine Arbeit. Furcht bringt wenig Segen. Auch gerecht sei der Lehrer und — unparteiisch. Das Kindergemüt ist ungemein feinfühlig, empfindet Zurücksetzung sehr schwer. Diese aber entzieht dem Lehrer die kindliche Sympathie.

Daß ein Musikpädagoge nicht durch Roheit, tätliche Angriffe auf die Schüler, in diesen seiner Kunst Freunde erzieht, haben wir schon anderswo erwähnt.

Der Lehrer muß aber auch für seinen Stand eintreten. Das abfällige Beurteilen seiner Kollegen, Konkurrenten, würdigt auch ihn im Auge des Schülers, des Publikums herab. Wie unendlich oft wird dies außer acht gelassen! Wie verwerflich ist es, einem Schüler gegenüber den Lehrer, der bisher oder früher den Unterricht leitete, zu mißkreditieren. Es ist dies stets zu umgehen. Man macht es — ist der frühere Lehrer kein Meister gewesen — eben anders als dieser und überzeugt stillschweigend den Zögling davon, daß er jetzt in besseren Händen ist! Man bedenke, daß Kinder gar oft auf Veranlassung einsichtiger Eltern den Lehrer wechseln, selbst aber persönlich den früheren Herrn sehr lieb gewonnen haben. Ertötet man diese Liebe, so pflanzt man selten neue, nur erweckt man Mißtrauen, Unlust, ja nicht selten Auflehnung, Trotz — gegen die auch der beste Pädagoge (beging er z. B. aus Unüberlegtheit den Fehler, den Kollegen zu tadeln) schwer ankämpft. Das Urteilsvermögen des Kindes darüber, wer ihm wirklich

nützt, es gut mit ihm meint, ist ein beschränktes. Wir beobachteten oft, daß gerade die krassesten Ignoranten im Berufe die beliebtesten Lehrer sind!

Jedem Schüler gegenüber tue man voll und ganz die Pflicht. Man kann nicht aus jedem einen Virtuosen machen. Begabung ist nicht durch Methode zu ersetzen, aber man kann jeden normal beanlagten das, was ihm erreichbar ist, anständig lehren und sich dadurch in Bekanntenkreisen des Zöglings Achtung und damit neue Kundschaft erwerben.

XII. Einige Worte über die Behandlung sehr jugendlicher Talente.

Mit dem schulpflichtigen Alter, nicht früher, sollen musikliebende Kinder, sofern sie körperlich gesund, geistig normal entwickelt sind, den Musikunterricht beginnen; eher etwas später, als früher. Zu spätes Beginnen bringt hingegen Nachteile. Die elementaren Studien erscheinen geistig Vorgeschrittenen oft zu unbedeutend, werden von ihnen eher erfaßt, als geübt, gekonnt. Das bringt Neigung zur Oberflächlichkeit. Zudem aber ist es ratsam, das Kind die ersten zeitraubenden Instrumentalstudien absolvieren zu lassen, bevor die Schule mit gesteigerteren Ansprüchen an dasselbe herantritt. Ein Junge, der mit 10 Jahren schon wacker seine Sonatine, sein Air varié heruntergeigt, hört kaum wieder mit dem Violinspiele auf, anders derjenige, der in diesem Alter sich mit der Violinhaltung abplagen muß, nicht genügende Zeit zum Üben seiner monotonen Strichstudien findet, daher nicht so rasch vorwärts kommt, als er möchte; ihm ist das anstrengende, ihn nicht befriedigende Musizieren oft rasch verleidet.

Sehr selten ereignet es sich, daß ganz ungewöhnliche Begabung noch nicht schulpflichtige Kinder berechtigt, schon mit Violinstudien zu beginnen. Ist diese hervor-

ragende Naturanlage hinreichend festgestellt, so ist eine ganz besonders große Sorgfalt bei der Unterweisung nötig. Spielend bringe man dem Kleinen allmählich eine gute Haltung seines kleinen Werkzeuges bei. Man läßt ihn viel singen und ziehe das Notenerlernen möglichst lange hinaus. Dann aber biete man alles in kleinsten Gaben. Man vergesse nicht, daß das Gedächtnis stärker entwickelt ist, als der Verstand. Vieles was ein älterer Schüler erklärt bekommt, muß das Kind einfach glauben. Nach diesem Grundsatze leite man die Unterweisung und hüte sich davor, das kleine Gehirn mit Überflüssigem zu belasten. Das Talent fühlt instinktiv gar manches richtig, was dem weniger Geniebegabten selbst bei reger Verstandesarbeit Mühe bereitet. Vor allem sei die geistige Kost die denkbar leichteste. Nur ein gewissenloser Lehrer kann aus dem Unterrichte eine Dressur machen, um seiner Eitelkeit durch Heranbildung eines Wunderkindes zu genügen. Die körperliche und geistige Gesundheit des ihm anvertrauten Gottbegnadeten zu wahren, sei des Lehrers heiligste Pflicht!

Nachschrift.

Der Verfasser wurde zur Niederschrift und Veröffentlichung dieses Handbuches veranlaßt durch die zur Zeit arg vernachlässigte Unterrichtsmaxime. Er weiß, daß gar mancher junge Musiker bestrebt, ernstlich bemüht ist, ein guter Lehrer zu werden. Diesen echten Musikfreunden und jungen Künstlern sind die im Vorhergehenden gegebenen Anleitungen zum Unterrichten gewidmet. Möge das Buch gute Früchte zeitigen und dazu beitragen, unserer Kunstpflege, soweit sie in die Hand der Lehrer gelegt ist, zu dienen!